

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MARS 1960



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E F R A N C E

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédauteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

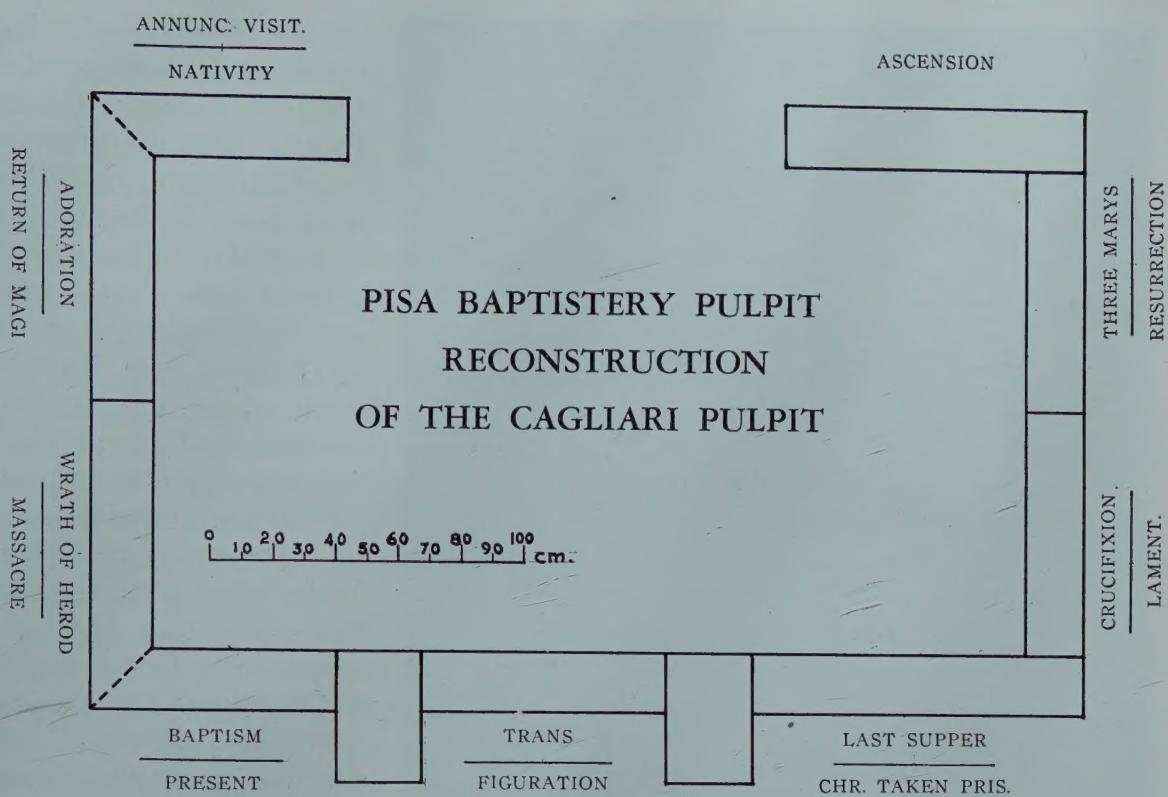
NICOLA PISANO AND THE TRADITION OF TUSCAN PULPITS

BY MARTIN WEINBERGER

LIKE other great (and famous) works of art Nicola Pisano's pulpit in the Baptistry of Pisa is too readily taken for granted. We are apt to forget that in the entire history of art there can have been few breaks with the immediate past more sudden, more complete or decisive than this challenge of Nicola's to the world of his day. It has become customary to confront Nicola's pulpit with the one done in 1250 by Guido da Como for S. Bartolomeo in Pantano at Pistoja (fig. 1). Georg Swarzenski¹ believed the Pistoja pulpit to be a link between Nicola and older Pisan sculpture; Giulia Nicco Fasola² could use the same pulpit to illustrate the abruptness of the change, since it is only ten years older than the one in the Baptistry. If one is out to prove that there is no essential connection between Nicola and the Tuscan tradition the comparison seems well chosen. But is it fair to that tradition to select Guido as its representative? Like his predecessor in the decoration of the façade of S. Martino at Lucca, Guidetto da Como, this second Guido was a Lombard³. Now it is true that even a hundred years earlier, in a first great outburst of Romanesque sculpture on Tuscan soil, influences that came from outside Tuscany had played a prominent part. Master Guglielmo who between 1159 and 1162 carved a monumental pulpit for the Cathedral of Pisa⁴ received the greater part of his artistic education from Provence; it is impossible to determine whether he was a native of Tuscany or of Emilia where Provencal influence seems to have arrived only a few years later. Nevertheless Guglielmo's is not an art transplanted to a foreign and uncongenial soil. Four great lions once supported the pulpit; it has been pointed out that they, like other details, are closer to antique examples than anything done in Emilia and Lombardy at the time. They are certainly more classical than any Provencal lions. The conclusion has been drawn that in such traits the spirit of Tuscan sculpture emerges for the first time. The argument is somewhat specious; for while Tuscany was richer in classical relics than the country to the North and, so far as lions are concerned, than Provence, the adoption of classical elements in the lions, must not have changed the character of Guglielmo's art in other parts of the pulpit; and even if it did it is hard to understand why the outcome should have been a more "Tuscan" style. Still one feels that Guglielmo differs essentially from his Emilian contemporaries even though

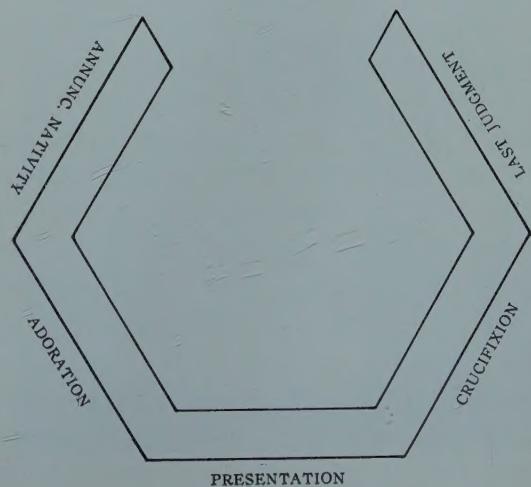
this difference is hardly due to his classical preferences. If the problem of Guglielmo's "toscanità" has to remain undecided there can be no question that 40 years later in the work of his late followers a Tuscan style has been established. I am referring to the masters who carved the pulpit at Volterra and the related one for the Cathedral of Pistoja of which fragments were found in 1939⁵ (fig. 11). This older style seems to have been stopped short by the arrival of the Lombard masters who, working from ca. 1200 to 1250 mainly on the upper parts of the façade of S. Martino at Lucca spread their influence in many regions of Tuscany. By comparison with the older tradition their style seems lacking in expressive and sculptural energy, and too easily satisfied with formulas; in the light of later developments they appear to be far more foreign on Tuscan soil than Guglielmo and his followers. Guido da Como's Pistoja pulpit can hardly be called typical of Tuscan sculpture before Nicola but only representative of its latest phase. Guido certainly dominated the stage when Nicola made his first appearance on it but his art was never wholly acclimatized. It is probable for this and other reasons that the older tradition had not been completely forgotten. Guido carved his pulpit for a small church in Pistoja, not very far from Pisa, to be sure; but Guglielmo's stood in the Cathedral of Pisa and still stood there for half a century after Nicola had finished his pulpit for the Baptistry. That in the minds of Nicola and of his patrons his own and Guglielmo's work were as closely connected as the two churches in which they stood cannot be doubted. Guglielmo had established the structure and shape of the whole, the choice of subjects to be represented and their iconography: whether Nicola agreed to accept the older master's work as his model or felt that he had nothing to learn from it that work was always before his eyes and hardly anything could be done without reference to it.

In 1310 Guglielmo's pulpit had to give way to the one Giovanni Pisano had just completed. It was not, however, destroyed as so often happened on similar occasions but sent to Cagliari (Sardinia) where it still stands in the Cathedral. It may have preserved its original composition until 1670 when it was taken apart and divided into two ambos (figs. 3 and 4). An inscription giving the name of the sculptor and the date 1162 is lost but recorded in reliable manuscripts. This inscription probably ran around the architrave separating the supporting columns from the upper part of the pulpit. The place of the architrave was taken, evidently in 1670 by the heavy Baroque fluted moulding, now seen in the two ambos (fig. 2). In all likelihood the architrave and columns (their capitals are original!) were not the only parts of the pulpit destroyed or lost in or before 1670. Eight historiated relief panels are preserved of the parapet that ran around the pulpit: they were scattered in wild disorder over the two ambos. The ambo on the gospel side now shows in front the group of the tetramorph flanked at the left by a relief panel with *Annunciation* and *Visitation* above and the *Nativity* underneath, on the right the scene of the women at the tomb with the soldiers guarding the tomb in the lower field. On the left side of the ambo the wrath of Herod (Matth 2, 16) and below the



Massacre of the Innocents, on the opposite side the *Last Supper* (fig. 5) with Christ taken prisoner underneath. The *Ascension* takes up an entire panel on the left side of the ambo for the Epistle; nevertheless, this panel, like all the others, is divided into two fields (fig. 6). There follows on the front the *Transfiguration*, similarly divided (fig. 8), then a group in the round of St. Paul with two apostles, a panel with the *Baptism* and the *Presentation in the Temple*, and finally on the right flank of the ambo the *Adoration* and the *Return of the Magi*.

How could these eight slabs have formed the parapet of the pulpit? For almost a century after Guglielmo, Pisan and Lucchese pulpits were built on a near-square plan; the one by Guido da Como in Pistoja may originally have been no exception



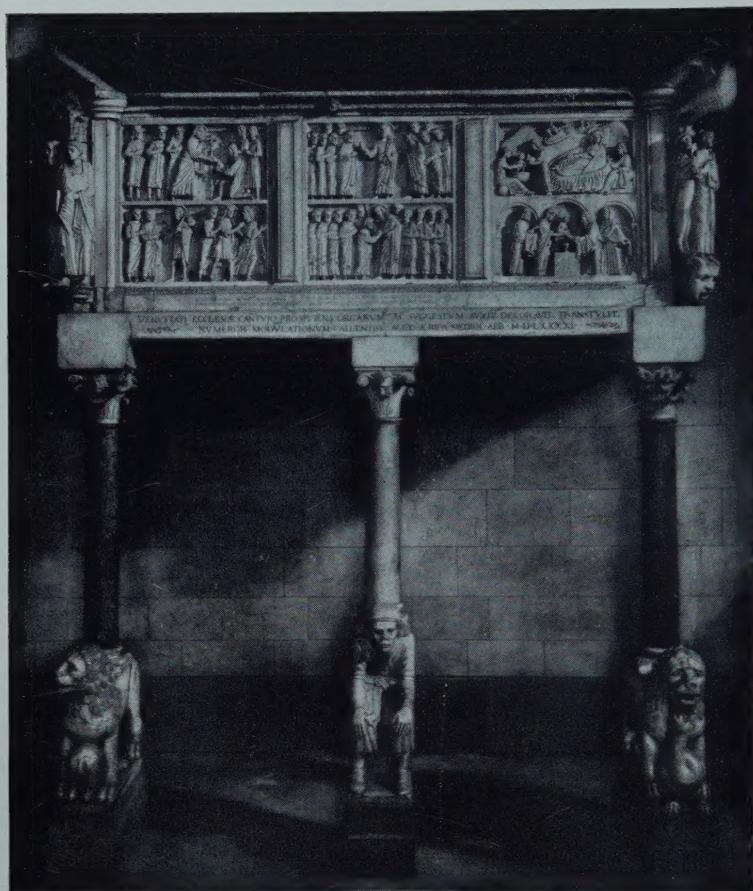


FIG. 1.—GUIDO DA COMO.—Pulpit in
S. Bartolomeo in Pantano, Pistoia.

than seven panels. If there really had been only eight panels (of which for reasons of dimensions, proportion and composition no more than three could have been placed in the front), an odd number would have been left for the two sides. That is impossible as will appear more clearly later. There must therefore have been nine panels and this assumption is supported by a remark first made by Salmi. The cycle of scenes from the Passion of Christ, beginning with the *Annunciation* and ending with the *Ascension* depicts events of greatly varying importance, among them the return of the Magi which can claim interest neither for its own sake nor as an antetype. The *Transfiguration*, not seen in any other pulpit of the 12th and 13th century and rarely represented even in painting is found here while the absolutely essential Crucifixion is missing. Salmi rightly concluded that some scenes from the original cycle must be lost. Now it is true that the *Crucifixion* does not appear in any pulpit before Nicola; but then only Guido in S. Bartolomeo in Pantano could and must have told as full a story of the Passion as Guglielmo. The four panels which are

but, reduced to only four panels was transformed in 1591 into a singers' gallery. In some cases the difference in width between front and sides is due to the insertion of a group of Evangelists between the two front panels. The pulpit in the Cathedral of Barga⁶ (Lucca), ca. 1256, still belongs to this type; here the proportion of front to sides is 5:4. In rudimentary form the same type appears in the pulpit at S. Gennaro near Capannori (Lucca)⁷, completed in the same year as Guglielmo's (1162) by an immediate follower of the master. In all these cases the fourth sides are left open to give access to the platform.

For a near-square groundplan Guglielmo would have needed no more

all that is left belong to opposite ends of the cycle⁸; the four scenes on the two last panels (*Christ in Limbo*, at *Emmaüs*, with the *Apostles*, with *St. Thomas*) represent the apparitions of Christ after the crucifixion in such detail that the Crucifixion itself, perhaps with the Lamentation underneath must have preceded immediately the Descent into Limbo.

While as many as three panels might be missing in S. Bartolomeo in Pantano, one, with the *Crucifixion* (and the *Lamentation*?) is all that is needed to complete Guglielmo's pulpit. The nine panels of the parapet might have been placed in groups of three along three sides; this arrangement would not have resulted in a regular square plan, not found in any known pulpit if on the front the two groups carrying lecterns alternated with the three relief slabs⁹. Even then there remain two flaws. The two sides each with a quite unnecessary width of three panels would have overemphasized the extension into depth, causing the whole structure to appear heavy. And while the front would have gained in width so unfortunately also the fourth side: where smaller pulpits show a modest opening of two panels there wou'd be here a gaping hole of three meters. Now, like other early pulpits Guglielmo's stood free of the walls and pillars of the church; the four magnificent lions that supported the four corners of the pulpit were certainly meant to be freely seen¹⁰. If the fourth side had been intended to lean against a wall, as a hundred years later in Fra Guglielmo's pulpit in S. Giovanni fuor civitas in Pistoja (fig. 10) then just as there a gap one panel wide would have been kept open on the left side. There would then have been two panels there and the excessive number of three on the right side; and this would bring us back to a parapet of only eight panels!

Since the fourth side was visible I suggest that its extended gap was partly closed by the first and the last panel; this, of course, reduces the two sides to a width of two panels. In my opinion the structural logic of the pulpit demands this assumption which is reinforced by iconographic deliberations. On the left side (see the diagram, p. 131)¹¹ the *Adoration*



FIG. 2.—GUGLIELMO.—Ambo for the Epistle, Cagliari.



FIG. 3.—GUGLIELMO.—Detail of the ambo for the Gospel, Cagliari.

scenes before and after the *Resurrection* are more closely tied together with the *Crucifixion* and *Lamentation* than with the later scene of the Ascension. The Annunciation and the Ascension on the fourth side mark the beginning and the end of Christ's career on earth.

On the first panel of the front, following upon the *Massacre of the Innocents* are seen the *Baptism* and below, the *Presentation in the Temple*. The latter does not follow in the proper order of events. The story is related in Luke (2, 27) who does not mention the Massacre; this in turn is told by Matthew (2, 16) who is silent about the Presentation. The two conflicting traditions, both prefiguring the Sacrifice, cannot be brought into harmony unless Herod is assumed to have acted only a month after the Epiphany¹². When Nicola Pisano introduced the *Massacre* into the Siena pulpit, he reversed the order, placing it after the *Presentation* as Bonanus had already done in the bronze doors of the Cathedral (1180). Guglielmo placed the *Presentation* UNDER, and in the sequence of the narrative that would mean: AFTER the *Baptism*. This is obviously so absurd that we must conclude: he, or rather his theological advisers have deliberately taken the Presentation out of its historical context and linked the Reception into the Old Order of the Law with the establishment, in Baptism, of the New Order of Grace. The necessary complement to the *Baptism* is the Institution of the Church at the Last Supper which is found on the opposite side of the front in a corresponding position, with the kiss of Judas underneath.

Between the *Baptism* and the *Last Supper*, in the very center of the pulpit, is placed the *Transfiguration* (fig. 8); its dominating position is enhanced by the two

of the Magi and their return forms a closely knit group with the wrath of Herod and the *Massacre*; the *Annunciation*, *Visitation* and *Nativity* on the first panel around the corner are slightly, but noticeably detached from the scenes of the world's reaction to the first appearance of the promised Messiah. Similarly on the opposite side the two

groups of Evangelists and St. Paul with Apostles that flank it on either side. The scene, hardly ever represented, even in painting during the 12th and 13th centuries, in Tuscany, Emilia, Lombardy or Provence seems admirably suited for this context: the Transfiguration may be said to stand between the early life of Christ which ends with the Baptism and the Passion in the narrower sense which begins with the Last Supper. The Transfiguration is the axis of symmetry for the entire pulpit because it is the dividing line, in this sense, in the life of Christ; and it is a very good axis of symmetry because the scene takes up the entire panel and finally, because Christ between Moses and Elias could hardly be represented in any other way but in severe symmetry. It is possible to see at this point an understanding between the artist and the theologians who were entrusted with the choice of scenes to be represented.

The reconstruction here attempted is based on two assumptions: 1) that only one panel of the parapet with the Crucifixion and probably the Lamentation is missing today. This is a working hypothesis that may be considered proven if it offers a simple and convincing solution of difficulties existing without it. 2) That the two groups with the lecterns for the Gospel and the Epistle separated the central panel of the front from the two lateral panels. It has been pointed out¹³ that in the church of S. Michele at Cagliari there stands a pulpit, erected in 1535 on the occasion of Charles V's visit to that city, with an arrangement of three panels in the front, separated by two groups of Evangelists and Apostles carrying lecterns. The conclusion is not far-fetched that in this arrangement the S. Michele pulpit copied the one in the Cathedral which at that time had not yet been broken up. However, Salmi observes that the copy could well represent the state of the Guglielmo pulpit after its re-erection in Cagliari, but that in the original setting at Pisa the two groups might have been placed diagonally at the two front corners. The Guglielmo pulpit was dismantled shortly before December 1310 when Giovanni Pisano's was ready to be set in its place; it was rebuilt in the Cathedral of Cagliari in 1312, as an inscription tells us. It seems unlikely that the Cagliarese should have wilfully changed



FIG. 4.—GUGLIELMO.—Detail of the ambo for the Epistle, Cagliari.

the original plan or that within the short time of a year that plan should have been forgotten. If originally the two groups had indeed projected from the corners this example would not have found imitation before Nicola Pisano; for it is extremely doubtful whether in the garbled fragment of Guido's pulpit the groups were given their former positions in 1591, when they were senselessly used in what then became a singers' gallery. Nicola himself had no need to look for precedents when he placed his statues around the pulpits of Pisa and Siena: they radiate in all directions stressing the roundness of a structure in which no two sides lie in the same plane. Their position is therefore the immediate consequence of the polygonal groundplan. It seems more than questionable whether any sculptor before the mid thirteenth century would have had the temerity to cut a group of figures completely off from their (real or ideal) Romanesque relief background; yet this could not have been avoided if the groups were to grow out of a right-angled corner. The rectangularity of Guglielmo's pulpit is so strongly emphasized by the lions under the four corners that diagonally projecting groups at the two front corners—and only there!—would have been most disturbing.

Two groups at the corners reappear in Fra Guglielmo d'Agnello's Pistoja pulpit (ca. 1270, fig. 10); they are derived in style and position from Nicola's Apostle group in Siena. But there is in addition a third group in the center of the front, the Tetramorph as it had been seen in pulpits of the 12th and 13th centuries from Capannori to Barga, and even in S. Miniato of Florence. The Cagliari pulpit in its original state as it stood in the great Cathedral of Pisa was larger than other pulpits of the period because it had both more and larger panels, but it was not different from them in kind. There is no reason why it should have differed from them in the placing of Tetramorph and Apostle groups. The Pistoja pulpit, adhering to the old tradition of placing the Tetramorph on the front between two panels had to have *two* Apostle groups at the corners: there certainly was no liturgical need for three groups with three lecterns. Here, as in other parts of the pulpit Fra Guglielmo is torn between his ardent admiration of the new figure style and his conservative attitude in matters of composition.

Like Nicola Fra Guglielmo uses five panels in the parapet but his choice of subjects is very different. He gives on the left side where the space of one panel had to be left open for the entrance the Youth of Christ in a single panel; Nicola had devoted three to the same subject. By contrast he spreads out the Passion on the front in two panels with the Washing of Feet, the Crucifixion (both on fig. 10), Deposition and Christ in Limbo: Nicola had chosen only the Crucifixion. On the third side the events after the Passion on two panels, Ascension, Descent of the Holy Ghost and Death of the Virgin. Nicola shows, for the first time in the history of Tuscan pulpits, the Last Judgment. The difference is, of course, at least in part due to Fra Guglielmo's endeavour to represent on each side a closed chapter from the entire cycle. This problem of distribution does not exist in Nicola's hexagonal



FIG. 5.—GUGLIELMO.—Last Supper, from the Pulpit in Cagliari.

pulpit; its solution had first been attempted by the great Guglielmo. There is here a point of resemblance between him and his younger namesake, although that resemblance might have been caused merely by the identity of the problem. That Fra Guglielmo actually was profoundly influenced by the Cathedral pulpit is made clear immediately by his reversal to the old "paliotto"-type of composition which ever since the Carolingian Golden Altar frontal of Sant' Ambrogio grouped small reliefs or paintings in two or more rows above each other. It had not been the least of Nicola's great acts of liberation to suppress the horizontal divisions within the panels. The loss in the number of scenes that could be represented was more than outbalanced by the greater impressiveness it was now possible to give to each scene. In comparison with the small scenes of the older setting the new stage in which the figures were almost as high as the entire panel, was truly monumental.

Nevertheless in this and similar matters Fra Guglielmo decides for the old tradition. For six of the subjects represented in the Pistoja pulpit he found no models in Nicola: the Washing of feet, the Deposition, Christ in Limbo, the Ascension, Pentecost and the Death of the Virgin. Of these the last two do not occur in any

other pulpit, one, the Ascension, is represented in the elder Guglielmo's Cathedral pulpit (fig. 6). This is one of the scenes that occupy, in two sections, the entire height of a panel. Fra Guglielmo takes over the composition which he follows very closely in the upper part (fig. 7). This compositional skeleton he clothes in the full flesh of Nicola's figures, adding his own peculiarly academic variety of classicism. Despite such modernism he does not suppress the horizontal bar of the frame that very unnecessarily separates the Virgin and the Apostles from the Christ in the Mandorla above. Possibly in the Washing of Feet (fig. 10) the composition owes something to Guglielmo's Last Supper (fig. 5) where Christ is also placed at the extreme left¹⁴.

The Last Supper had been copied 70 years earlier in the cathedral pulpits of Volterra and Pistoja (in the latter Christ is seated at the right!). It appears now that even after the great change brought about by Nicola's pulpits in Pisa and Siena the Cathedral pulpit could still in some ways be regarded as a model by an artist torn between the old and the new style. But how did Nicola himself regard the work of his predecessor who had held within the community of Pisa and holds before the tribunal of history a position similar to his own? One is inclined to believe that he could have felt only contempt for that work: it seems too much to expect historical understanding of a revolutionary. However, the art historian, though not the artist is apt to overlook the fact that all pulpits (or, for that matter, all churches, or all palaces) of whatever period have in common certain basic problems of structure, distribution of decorative elements, etc. Nicola therefore could profitably study Guglielmo's solution for one or the other of these basic problems even though in his own work he could not use them without considerable modifications. On the other hand there are those specific needs which arise for an individual work from the peculiar circumstances under which it had to be created. In such cases the historian's endeavours are entirely wasted when he tries to explain evolution as a continuous progression from the old to the new, always at the risk of explaining away the originality of the latest phase. The change from the traditional oblong to the hexagonal groundplan of the pulpit is a "problem" only to the pedantry and overconscientiousness of the evolutionary historian. The shape of the Baptistry pulpit cannot be explained by referring to insignificant little village churches hidden away in the Mugello or to Byzantine pulpits in Venice and Istria, remote in time, space and artistic climate. The Baptistry is a circular building with a large hexagonal baptismal font in its center; wedged in between the round forms of wall and font a rectangular pulpit would have looked odd indeed. Nicola took his cue from the font; and the change of plan had the added advantage that the six columns surrounding a seventh in the center gave the impression of loosely confined space, of transparency, lightness and concentration of form in full roundness where the oblong boxes of earlier pulpits had given an impression of relief. All these are steps in the same direction to which Gothic art in the North had already turned; they are

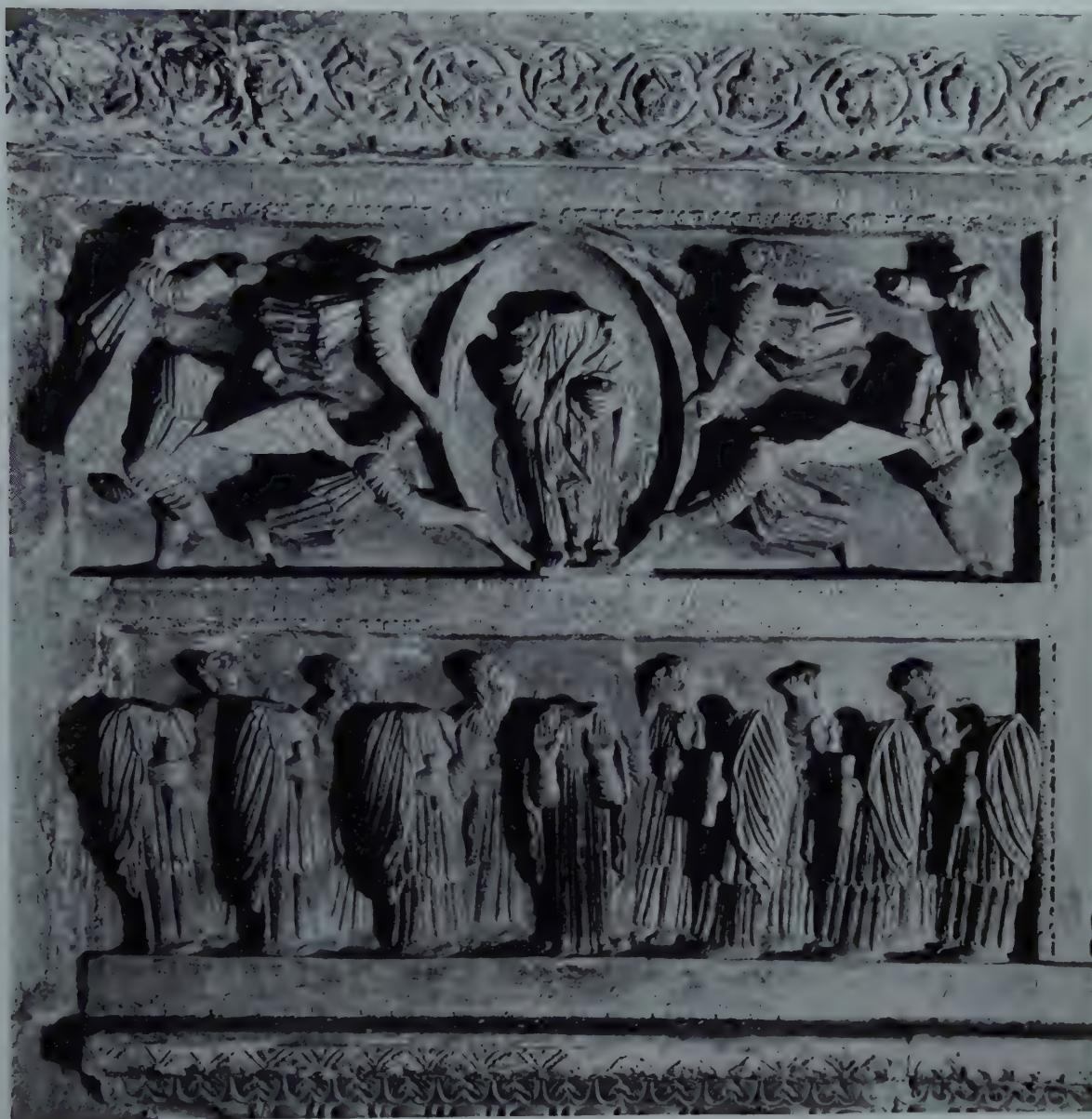


FIG. 6. GUGLIELMO.—Ascension, detail from the Pulpit in Cagliari.

undertaken spontaneously, for there was nothing of such plastic force to be seen among the Cistercian early Gothic buildings on Italian soil. As Swarzenski has already pointed out, a change demanded by local conditions is turned to artistic advantage. Everything looks forward into the future and nothing into the past from which it does not derive.

The situation is very different when it comes to the figurative relief. Nicola



FIG. 7.—FRA GUGLIELMO.—Ascension,
detail from the Pulpit in S. Giovanni
Fuor Civitas, Pistoia.

logical even more than in the physical field the number of contributing causes is not limited. Nicola turning to antiquity may have been encouraged by Guglielmo's example, imperfect though it was, to break with an old tradition in Tuscan pulpits.

If our reconstruction is correct, the Cathedral pulpit because of its size was the only one before Nicola to show relief decoration on all four sides with only a gap for an entrance left open at the rear. Again Guglielmo's precedence cannot have been overlooked by Nicola and may have encouraged him in the bold undertaking of drawing the spectator in a circle all around his pulpit.

There is finally the problem of the symmetry axis. No later master followed Guglielmo in placing the Transfiguration at the center. It cannot be determined whether Guido recognized the need for centralization, even though he may have reserved the entire front for the Passion, limiting the episodes from the Youth of Christ to the left and those after the Passion to the right side of the pulpit. For the same four scenes from the Youth of Christ which he represented on two panels, Nicola needed three. The Presentation now moved into the center next to which it had stood in Guglielmo's pulpit. This could either mean that Nicola attached no

had nothing to learn from the figure style or the composition of scenes in the Cathedral pulpit; but the great resolution to turn from the system of small reliefs placed one atop the other to the full use of the available height for only one scene may well have been inspired by the two panels in which Guglielmo had done the same although he still separated the lower from the upper compartment¹⁵. The proportion of height to width in the panels of both pulpits is practically the same: 3×4 in the Baptistry, $3 \frac{1}{6} \times 4$ in the Cathedral. There was no outward need through a change in the format of the panels, to break with the old system. Nicola wanted a more signified representation on a larger scale; his models were ancient sarcophagus reliefs. This is in itself a very good reason for the change; but in the psycho-

particular significance to the position of the panel in the center of the cycle, in other words that he did not accept Guglielmo's idea of centralization, or that he had reasons of his own for emphasizing the Presentation. Such an emphasis must appear surprising. As a sacrificial scene and prefiguration of the crucifixion the Massacre of the Innocents would seem to be more effective and was indeed given the central position at Siena. Since, however, the Crucifixion is the central subject of the pulpit, whatever its position, in Siena a group consisting of the Massacre, the Crucifixion and the two panels of the Last Judgment was framed at either end by the angels of the Last Judgment. Those flanking the Massacre turn their backs to the preceding

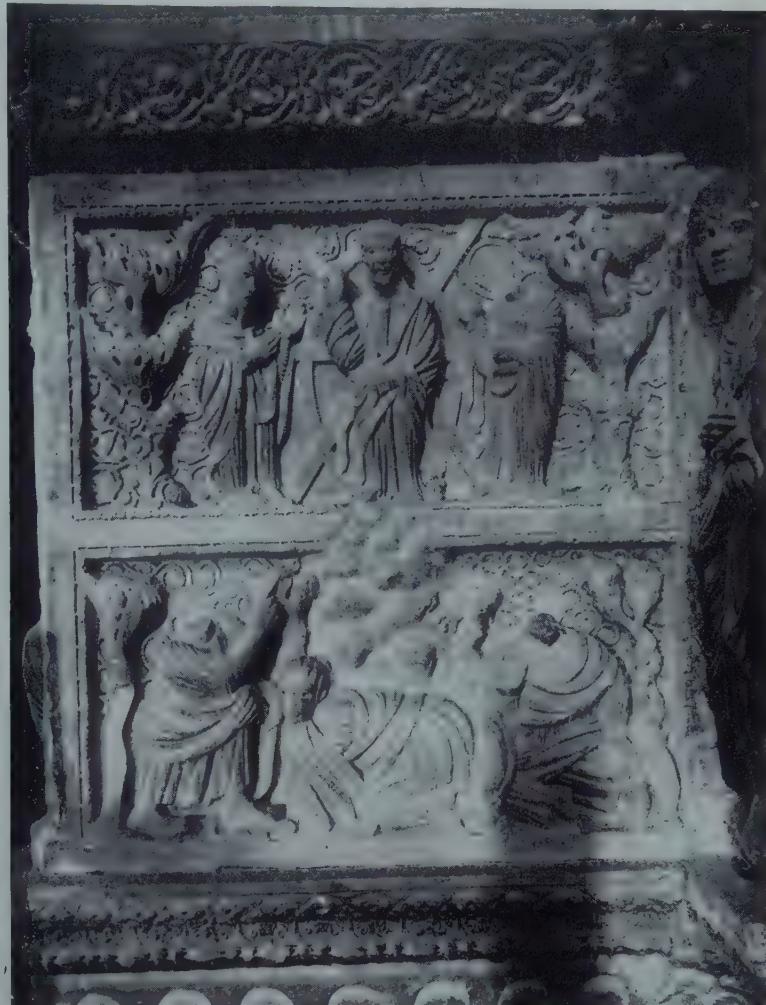


FIG. 8.—GUGLIELMO.—Transfiguration, detail from the Pulpit in Cagliari.

relief where the Presentation is now seen together with the Flight into Egypt; the statuette of the Madonna at the corner marks these scenes further off as belonging to a Mariological cycle in contrast to the Christological sequence starting with the Massacre. Giovanni Pisano has drawn the consequence in his pulpit at S. Andrea, Pistoja, which has five panels like the Baptistry pulpit and places the Massacre in the center, suppressing the Presentation altogether. The final solution comes in Giovanni's octagonal pulpit in Pisa Cathedral: a new scene, the Mocking of Christ, is inserted between the Massacre and the Crucifixion, balancing the first two panels against the two panels of the Last Judgment on the other side of the central subject. In the two large pulpits both Nicola and Giovanni therefore superimpose on the natural rhythm of the narrative which places the Massacre in the center, a second

rhythm according a central position to the central subject. This, as it were, "syncopated" rhythm justifies the placing of the Massacre in the central axis.

There may have been several reasons why Nicola preferred the less important Presentation at Pisa. One may have been that he found it placed next to the central axis by Guglielmo; another, that the Presentation, even more than the Baptism seemed particularly well suited for the decoration of a Baptistry. A third reason was that the scene had a peculiar artistic attraction for Nicola. No other panel of the pulpit is given such a rich stage-setting. Here he could show his familiarity with ancient art, by spreading over the Presentation in the Temple the ceremonious dignity of an ancient sacrificial offering.

We are led at this point into questions which must be pursued in another context. It is, however, important for our purposes to see already in the Baptistry in rudimentary form the complicated rhythm of the later pulpits. Since none of the four episodes from the early life of Christ was to be sacrificed the Crucifixion had to become the fourth, that is, last but one, panel on the parapet. But this is the side on which the visitor's eye alights as he approaches from the main doorway of the Baptistry; and the gap in the parapet being hidden from his view he naturally assumes the Crucifixion to mark the central axis of the pulpit. With only five panels the problem of centralization could not be solved as neatly as Guglielmo had done and so Nicola who by no means ignored the importance of a centralized composition resorted to an ingenious ruse.

The various instances in which Nicola continues a line of evolution started by Guglielmo are too many to be attributed to mere coincidence even though one cannot prove for any one of them singly a direct influence from Guglielmo, consciously taken up by Nicola. But psychological connections are hardly subject to mathematical proof. It has been asserted that no threads run from Guglielmo and the older Tuscan tradition to Nicola. This can be proved to be untrue. Some developments begun by Guglielmo were taken up and expanded by Nicola whether he was aware of the connection or not. In a more normal sense one finds the continuing influence of the old tradition in Nicola's rather phlegmatic follower, Fra Guglielmo who was attracted, it is amusing to note, by precisely those qualities in the work of his greater namesake which Nicola rejected as antiquated.

M. W.

RÉSUMÉ : *Nicola Pisano et la tradition des chaires toscanes.*

La chaire exécutée par Guido da Como à San Bartolomeo in Pantano, Pistoia, a été invoquée comme preuve, à la fois pour et contre les origines toscanes de la sculpture de Nicola Pisano. Cependant la chaire de Pistoia est l'œuvre d'un maître lombard à mi-chemin entre Nicola et une tradition plus ancienne qui a pour origine la chaire exécutée pour la cathédrale de Pise, par Guglielmo (1159-1162), et qui fut transportée en 1312 dans la cathédrale de Cagliari.

La chaire de Pise, malgré tout ce qu'elle doit à la sculpture provençale, offre aussi des éléments byzantins et islamiques et a certainement créé une tradition sur le sol toscan.

Du point de vue stylistique, cette tradition n'a pas survécu à 1260, époque de la première chaire de Nicola pour le baptistère de Pise; mais on ne peut imaginer que la chaire de la cathédrale n'ait exercé aucune influence, positive ou négative, sur la chaire du baptistère.

Un essai de reconstitution de la chaire de Guglielmo montre que le rebord faisait, sans doute, tout le tour des quatre côtés; que l'un des panneaux, avec la *Crucifixion*, manque aujourd'hui, et que la disposition iconographique, aujourd'hui définitivement mutilée, était disposée de part et d'autre d'un axe de symétrie.

Nicola a suivi l'exemple de Guglielmo en faisant à ce rebord une décoration en relief sur tous les côtés et en sculptant ses reliefs sur toute la hauteur de la plaque de marbre, comme dans deux reliefs de Cagliari; en disposant aussi sa composition de part et d'autre d'un axe de symétrie, malgré un caractère plus complexe.

L'influence de la chaire de Guglielmo est visible aussi dans la chaire de San Giovanni fuor Civitas à Pistoia, exécutée par un élève de Nicola Pisano qui conserve ces particularités, rejetées par Nicola comme démodées, alors que la chaire de Pistoia ne comporte pas d'autres caractères ayant inspiré Nicola.



FIG. 9.—FRA GUGLIELMO.—Pulpit in S. Giovanni
Fuor Civitas, Pistoia.



FIG. 10.—FRA GUGLIELMO.—Washing of Feet and Crucifixion, detail from the Pulpit in S. Giovanni Fuor Civitas, Pistoia.

NOTES

1. GEORG SWARZENSKI, *Nicola Pisano*, Frankfurt, 1926, p. 11, selected Guido's pulpit as the representative of the older Tuscan tradition, but could point only to the most general connections with Nicola. A school connection exists, according to Swarzenski (p. 22) through Guido with the Byzantinizing masters who had worked on the doors of the Baptistry in the early years of the century. I cannot share this opinion.

2. GIULIA NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Florence, 1941, p. 3.

3. Mario SALMI, *La questione dei Guidi*, in *L'Arte*, XVII, 1914, p. 81. Mario SALMI, *Romanesque sculpture in Tuscany*, Florence, 1918, p. 111.

4. SALMI, *Rom. Sculpt...*, p. 33 ff. Walter BIEHL, *Toskan. Plastik des fruehen und hohen Mittelalters*, Leipzig, 1926, p. 41 ff.

5. For Volterra: BIEHL, o.-c., pl. 102 a. For Pistoja: CALZECCHI, in *Le Arti*, II, 1939/1940, p. 104 f. G. Nicco FASOLA, in *Belle Arti*, II; 1946/1947, p. 92 f. G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze, 1952,

pp. 275, 290, note 586. The two surviving panels undoubtedly belonged to the pulpit built for the Cathedral of Pistoja in 1199, according to Vasari who, however, erroneously ascribes it to Guido da Como. SALMI, *La questione dei Guidi*, l. c.; SALMI, *Rom. Sculpt...*, p. 82, note 28.

6. BIEHL, l. cit., p. 141.

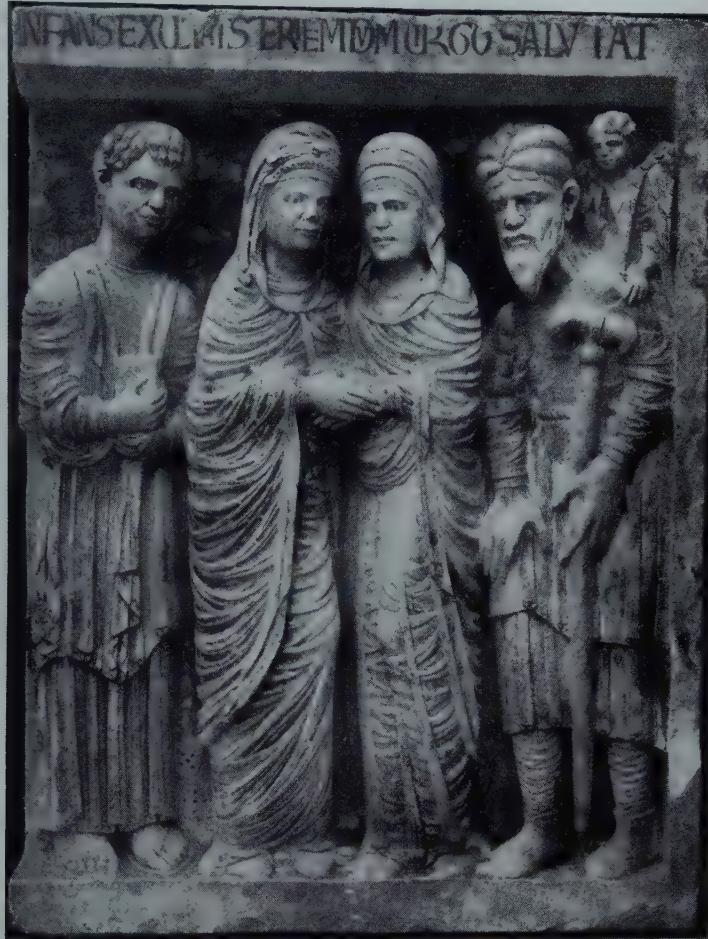
7. SALMI, fig. 180; BIEHL, pl. 126.

8. The panel with the Annunciation above and the Adoration below forms a closed group with the one that shows the Presentation under the Nativity, because the narrative goes across and then returns to the first panel. This might indicate that the four panels formed the two sides of the two pulpits; in that case the entire front would be missing. But other solutions are possible.

9. On the theory which SALMI (l. c., p. 97 ff) seems to consider admissible that these groups projected diagonally from the corners, see below.

10. While the flanks of the pulpit measure 2 meters

FIG. 11.—Visitation, from the destroyed
Pulpit in the Cathedral of Pistoia.



each (see following note) the combined length of two lions is 2.72 m.; therefore, with the necessary interval between them they projected considerably on either side. Of the lions in the rear only the hindquarters would have been prominently displayed unless these lions, as at Volterra were turned in the opposite direction to those in front. Since they cannot have been lined up with their faces against a wall the pulpit must have stood clear of the wall on all four sides.

11. The eight preserved panels are not all of the same width. The panels with the Adoration, the Massacre, the Last Supper, and the Ascension are 102 cm. wide, the others (and undoubtedly also the missing Crucifixion), 80. I take these measurements from Reinhard Zech, *Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisane Kanzel im Dom zu Cagliari*, a Koenigsberg Ph. D. dissertation, 1935. In contrast to Dionigi Scano, *L'antico pulpito del Duomo di Cagliari, scolpito da Guglielmo d'Innsbruck*, Cagliari, 1905, who was the first to connect the documents on Guglielmo with the Cagliari pulpit, Zech believes that Guglielmo built from the outset not a pulpit, but two ambos for Pisa.

This is contrary to Tuscan tradition and to the inscription on Guglielmo's tombstone now in the Campo Santo: ... qui fecit pergamum... (SALMI, o. c., p. 970). Since the differences in measurements actually make it impossible to distribute the remaining eight slabs over two ambos, Zech is forced to assume that the present arrangement cannot differ essentially from the original set-up! If it were necessary to refute this statement one could point out that ca. 1312 Michele Scacceri, governor of Cagliari and *operario* of the Cathedral of Pisa, marked the Nativity and Ascension as the first and last of the series by placing his coat-of-arms at their lower margins (SCANO, o. c., p. 20). Why the epistle side of the pulpit was made a trifle (20 cm.) wider than the other I cannot explain. The fact itself is indisputable. I also cannot explain why on the right side a short panel was used for the Resurrection, and therefore in all probability also for the lost Crucifixion, with the result that these two panels appear framed by the thicknesses of the slabs on the adjoining sides.—When the ambos were built in 1670 the four slabs measuring 102 cm. were used for their sides; this accounts, of course, for the

complete disorder in the sequence of events. The right thickness of the Last Supper and the left of the Ascension are now completely smooth; perhaps they were already seen in that state on the right side of the original pulpit, but they might also have carried some ornamentation which was later cut away.

12. The calendar of the Church places the arrival of the Magi in Bethlehem on the 12th day after the Nativity, i.e. January 6, the Presentation in the Temple (Candlemass) on the 40th day (as prescribed by Lev. 12, 2 ff) i.e. February 2, whereas no place within the historical sequence is assigned to the Massacre, the feast of the Innocents being on December 28. Modern theologians avoid the difficulty that arose through the syncretistic tendency of including both traditions in the same cycle by placing the visit of the Magi "about a year after Christ's birth" (*Lexikon der Theologie und Kirche*, ed. M. Buchberger, Freiburg, 1931, III, 451); but this was certainly not the opinion of the Middle Ages.

13. Dionigi SCANO, *o. c.*, p. 399.

14. This and other iconographic elements of a Byzantine type of the Last Supper, not found in Provence, are here intermingled with some western detail (like Judas separated from the Apostles). The Provençal type of the Last Supper was also known to Guglielmo since he passed it on to his pupils; on the other hand the composition he used is still found in the Pisan cross, Museo Civico, No. 15 (Evelyn SANDBERG-VAVALA, *La Croce dipinta*, fig. 164) which dates from the first quarter of the 13th century but seems to go back to an older tradition. This tradition

may have been the iconographic source for Guglielmo's Last Supper; it is not likely that the pulpit itself was the direct or indirect source for the iconography of Cross No. 15. The Transfiguration also does not appear in Provence. Flat floral ornament dug out of a ground filled with black paste appears in most of Guglielmo's relief backgrounds, suggesting Islamic influence (Ghabri pottery!). Both Islamic and Byzantine influences had always been strong in Pisa and so it is at least possible that the specific Byzantining iconographic tradition and the ornamental treatment of the backgrounds had existed in Pisa before 1159. All this speaks against the exclusive derivation of Guglielmo's art from Provence.

15. It is remarkable that the master of the pulpit formerly in the Cathedral of Pistoja should have preceded Nicola in drawing this final consequence from Guglielmo's example. While one of the two panels preserved, with the Last Supper and, underneath, Christ taken prisoner is copied, with slight variations, from the Cagliari pulpit, the other fills the entire space with the four large figures (and an angel) of the Visitation (pl. 11). The only external provocation I can detect for this starting departure from tradition is that these few figures would not have filled the relatively wider space of a compartment within a divided panel as completely as it is filled by the many figures of the Last Supper and the Capture of Christ. But the question still remains: why did the Master of the Pistoja pulpit insist on representing the Visitation in a separate scene instead of grouping it, together with the Annunciation as Guglielmo had done? Was the reason, after all, an urge towards greater form?

MATTEO DEL NASSARO ET LA TRANSMISSION DES ŒUVRES FLAMANDES EN FRANCE ET EN ITALIE

PAR SUZANNE SULZBERGER

LA réunion de plusieurs textes, jusqu'ici dispersés, peut contribuer à jeter une lumière nouvelle sur un artiste de la cour de François I^{er} et sur certains aspects du mécénat du roi. Il s'agit de mentions concernant Matteo del Nassaro qui ont été publiées dans des revues différentes et dont les éditeurs ne se sont pas aperçus qu'elles concernaient un seul ouvrage, ainsi que de renseignements divers sur les missions de ce personnage.

Un très bon article de Henri de la Tour dans la *Revue numismatique*¹ a tracé la figure de ce Véronais, fils de chaussetier, qui a été appelé dès 1515 à Paris par François I^{er}, roi « plutôt bien intentionné que très éclairé ». Cet homme courtois, affable, ami de Benvenuto Cellini et de Vasari qui ont parlé de lui en termes élogieux, était habile dans tous les arts; il savait graver, dessiner, jouer de la musique. Le roi de France goûtait ces divers talents, et l'employa aux tâches les plus variées : il lui confia l'exécution de monnaies et de médailles, il le considéra comme un bon ingénieur mécanicien, il lui fit tailler des gemmes, il lui fit commander par la ville des « pourtraicts en papier pour des mystères » à jouer à l'entrée de la reine Eléonore à Paris (1530). Selon Henri de la Tour, Matteo qui avait quitté la France après la bataille de Pavie mais y revint l'année suivante, et qui est mort vers 1548, a été « employé à la décoration picturale de Fontainebleau », mais cet auteur n'a pas compris le texte, Matteo n'a été chargé, nous le verrons, que de faire venir des couleurs d'Italie.



FIG. 1. — MATTEO DEL NASSARO. — Médaille à la gloire de François-1^{er}.
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
Phot. B.N.

que le Roy a achaptées de lui » en 1532 (et payées en 1534 seulement)³, mais nous voyons que, tandis que Rosso fait venir de Venise certaines couleurs, Matteo en fournit d'autres, sans doute de Vérone, pour la chambre de la reine (salon François I^{er} actuel, sur la cour du Donjon), et la galerie d'Ulysse à Fontainebleau en 1536⁴.

Vasari rapporte, d'autre part, que Matteo a été envoyé en Flandre pour y surveiller l'exécution de tapisseries dont il avait composé les cartons. « Il resta dans le pays jusqu'à l'entier achèvement de ces tapisseries qu'ensuite il expédia en France où elles furent admirées ». Sans doute s'agit-il des deux « tapisseries à l'histoire d'Actéon et Orphée » qu'il vend au roi en 1538. Nous avons d'autres preuves de ses qualités en ce domaine, qui le font nommer peintre, graveur et valet de chambre du roi : en 1521, il dessine « les pourtraictz de 92 histoires de bergerye prinse sur les Bucoliques de Virgille à 40 s. pièce » afin de garnir « une chambre de velours vert à entretailleures de thoile d'or et d'argent filé »⁵. Le travail est exécuté par Etienne Bernard, brodeur, vers 1518-1522 disait un érudit qui ignorait le texte précédent, donc, peut-on dire, vers 1521-1522⁶. C'était un fort beau travail, aux dires de l'am-

En ce qui nous concerne, nous voudrions surtout montrer son rôle dans l'exécution des broderies et tapisseries, ses voyages en Flandre et son rôle d'agent actif dans les rapports artistiques entre Paris et Bruxelles.

Tout d'abord nous ne pouvons préciser d'où venait le vase que le roi de France lui achète en 1530 pour la duchesse d'Etampes et dont il fait « les moultures »², ni s'il est l'auteur des « quesses de cuyr ouvrées à la damasquine » et des « escriptoires bordées d'agattes orientales

bassadeur de Venise, Marin Justinian, qui dans une lettre de février 1532 exprime la plus vive admiration pour la perfection de l'exécution et la richesse extraordinaire de cette décoration d'une grande salle de banquet ayant servi de cadre à une fête splendide offerte par le roi⁷.

En 1535, d'autre part, une lettre du comte Nicolas Maffei à Isabelle d'Este — pour laquelle Matteo avait, selon Vasari, gravé sur jaspe une *Descente de Croix* — raconte que Matteo, venant de la cour du Roi Très Chrétien à Paris, a rapporté de Flandre trois cents tableaux, des paysages peints sur toile et sur bois, « les plus beaux qu'on puisse dire » et le duc de Mantoue, son mari, a fait l'achat de cent vingt œuvres moyennant 400 écus d'or. Il ajoute naïvement qu'il y a notamment vingt paysages avec des incendies si bien peints qu'on craint de se brûler la main en y touchant. (Ne doit-on pas y voir des œuvres de Bosch ou peut-être de Patenier?⁸).

Cette lettre, si souvent citée, est restée énigmatique⁹, on ne la rapprochait pas de l'activité de Nassaro, elle doit donc être lue en pensant au passage dans lequel Vasari raconte que Matteo, lors de son retour à Vérone en 1525, avait déjà rapporté dans sa patrie « des paysages peints sur toile à l'huile et à la gouache par de bons maîtres flamands. Ils sont aujourd'hui à Vérone chez les signori Luigi et Girolamo Stoppi ». Ainsi Matteo avait l'habitude de rapporter de Flandre des tableaux et spécialement des paysages. S'agit-il d'œuvres analogues lorsqu'il est payé la somme considérable de 300 écus d'or pour les tableaux qu'il a « baillés » au roi de France¹⁰? Nous ne pouvons le dire, mais nous noterons que le roi François qui appréciait en lui



FIG. 2. — MATTEO DEL NASSARO. — Médaille à la gloire de François-1^{er}, revers : bataille de Marignan. Paris. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
Phot. F.N.

« le musicien et le graveur » (Vasari) a peut-être eu recours à lui pour d'autres missions qui ont eu l'importance d'amplifier les rapports entre Fontainebleau et la Flandre. D'autre part, il se pourrait que ce maître cosmopolite ait contribué à préparer le terrain pour l'installation à Mantoue d'un atelier de tapisseries flamandes, car en 1539 Nicolas Karcher, de Bruxelles, travaille à la cour ducale et y connaît un grand succès; un autre atelier s'ouvre bientôt à Ferrare, on y retrouve Nicolas et son frère Jean à la tête d'une entreprise extrêmement active¹¹.

S. S.

RÉSUMÉ : *Matteo del Nassaro and the transmittal of the flemish works into France and Italy.*

The name of Matteo del Nassaro of Verona figures on several occasions in the account books of Francis I. This artist, whose speciality was hard stone engraving, possessed multiple talents and among his inventions must be mentioned the "pourtraicts" of 92 pastorals after Virgil's *Bucolics*, meant for the rich decoration of the Queen bedroom (1521). Sent to Flanders to supervise there the execution of tapestries, he became something of an art dealer. In 1535 he presented to the Duke of Mantua an important batch of Flemish landscapes a score of which portrayed fires. It is not without interest to draw attention to the part played by an artist known solely as a maker of medallions as a middleman between Italy, Fontainebleau and Flanders.

NOTES

1. 1893, pp. 517 et suiv. Voir aussi L. DIMIER, *Primatece*, 1900, p. 124 (« Il y avait des pierres dans le cabinet du Roi », etc.).

2. A. Nat., J. 560, 2, n° 45 (1530).

3. A. Nat., J. 961, 8, n° 142 (1534).

4. B. N., MSS., suppl. fr., n° 11179.

5. Arch. Nat., KK. 90. Meubles de la Reine, 1521, fol. 19vo à 27.

6. A. A. F., 1879, p. 45; Cyprian Fulchin brode le tour et garniture d'après un dessin de Barthélemy Guety. Matteo n'est pas indiqué, mais le rapprochement avec les sujets exceptionnels dans l'histoire de la broderie et avec la couleur même du travail (toile d'or et d'argent sur velours) oblige à faire l'assimilation. Matteo a donné 92 dessins, Bernard n'en grave que 80.

7. A. JOURDA, *Marguerite de Navarre*, Paris, 1930, I, p. 173. « Au festin royal... dans les deux salles où recevait François I^e et qu'ornaient des tapisseries représentant les... *Bucoliques* et la vie de Scipion l'Africain... elle avait expliqué que ces tapisseries avaient été brodées par la régente et par elle-même... » Cette indication est prise aux *Diarri* de Marino SANUTO (t. LVII, p. 598, publiés à Venise en 1902), mais le texte a été mal interprété. Dans la lettre de l'ambassadeur de Venise, il est en réalité d'abord question d'une salle de velours vert et au dessus « recami richissimi di quelle fabule et gesti convenuti nella bucolina di Virgilio », les vers de Virgile étant brodés

sous chaque sujet. Une seconde salle, plus grande, comportant un tribunal (tribune?), décorée de draps d'or et de velours violets et de tapisseries récemment exécutées pour le roi représentant les hauts faits de Scipion l'Africain : « El re Christianissimo vene a trovarmi, dechiarandomi la qualità de la historia, la qual avanti fosse stà tessuta dicea esser stà depinta per Raphael de Urbino. » Marin Justinian s'étend sur la description du mobilier et parle des fêtes auxquelles il a pris part et, vers la fin de la lettre, il rapporte une conversation avec Marguerite de Navarre qui déclare que ces broderies ont été soit commandées, soit faites de la propre main de sa mère ou d'elle-même parce que « non era mai iorno che lei per comandamento di sua madre non lavorasse 6 et tote continue ».

8. Cf. le texte dans A. LUZIO, *La galleria dei Gonzaga venduta à l'Inghilterra nel 1627-1628*, Milan, 1913, p. 30.

9. Entre autres, R. BUSCAROLI, *La pittura di Paesaggio in Italia*, Bologne, 1935, p. 36 : « Un certain Matteo de Nasar, probablement marchand flamand », et E. H. GOMBRICH, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1953, p. 335, t. XL,I.

10. A. Nat., J. 960, 6, fol. 20.

11. H. GOEBEL, *Wandteppiche*, t. II, Leipzig, 1928, p. 37.

UNE TÊTE D'ÉTUDE RUBÉNIENNE

AU MUSÉE DE ROUEN

PAR A. P. DE MIRIMONDE

L'ARTICLE consacré à la tête d'étude de Rubens retrouvée au Musée de Besançon¹, formulait l'hypothèse que des œuvres semblables devaient encore se rencontrer dans divers Musées sous de fausses attributions. Une récente visite au Musée de Rouen a confirmé cette prévision.

Il y a, en effet, dans ce Musée, une tête d'étude de vieillard (fig. 1) qui, de tout temps, y a été fort admirée. Dès 1857, elle a été cataloguée sous le nom de Jordaens (n° 138) et la notice indique que « ce grand coloriste a souvent égalé son Maître Rubens² par la touche et la richesse des tons : il possédait comme lui l'art de produire facilement les plus grands effets ». Une erreur péremptoirement affirmée a de bonnes chances de durer : c'est ce qui s'est produit. Ed. Lebel en 1890 (*catal.* n° 274) et Emile Minet en 1911 (*catal.* n° 585) ne mettent pas en doute cette attribution. Bien mieux, Paul Lafond, dans son *catalogue* (p. 30), reproduit cette peinture comme étant l'une des pièces maîtresses du Musée et il ajoute ce commentaire qui ne manque pas de saveur : « Si Rubens est absent du Musée de Rouen, on y rencontre nombre de ses amis, élèves ou collaborateurs : Jordaens avec une tête de vieillard superbe-ment enluminée³. »

Or, cette toile (h. 0,53 — l. 0,41) ainsi considérée sans nulle hésitation comme un

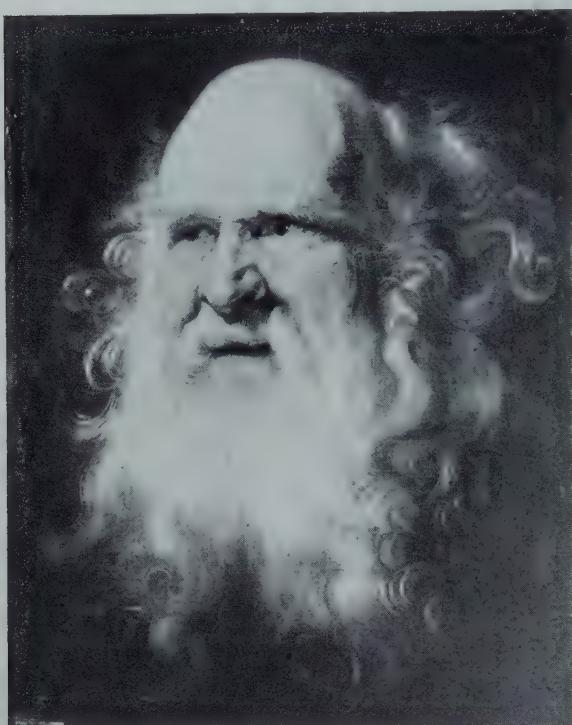


FIG. 1. — JORDAENS (ancienne attribution). — *Tête de vieillard.*
Musée de Rouen.

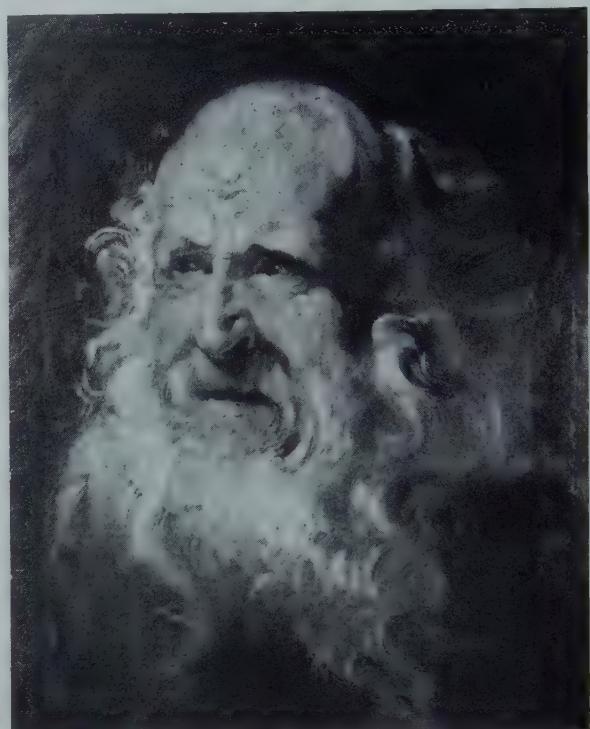


FIG. 2. — RUBENS. — *Tête de vieillard.*
Musée de Vienne. Phot. du Musée.

original de Jordaens, est une copie ancienne d'une éblouissante tête d'étude de Rubens qui se trouve en Autriche, au Musée de Vienne (fig. 2). Cette œuvre a été gravée par Pontius⁴ dans son *livre à dessiner d'après Rubens* (fig. 3), précisément à côté de la vieille femme du Musée de Besançon. Elle figure aussi parmi les croquis de Van Dijck⁵.

Rubens a utilisé à diverses reprises ce personnage, en particulier pour personnaliser saint Simon⁶ et pour le vieillard placé auprès de la femme adultère dans le célèbre tableau du Musée de Bruxelles (fig. 4).

Le rapprochement de ces trois œuvres est riche en enseignements. L'exemplaire de Vienne, enlevé avec une fougue et une largeur magistrales, est sans conteste un grand chef-d'œuvre. Dans le tableau de Bruxelles, Rubens a modifié à la fois l'expression du personnage et la technique de l'exécution. Ce n'est plus un vieillard hirsute, au regard aigu, à la bouche un peu tordue, sorte de prophète prêt à jeter l'anathème : l'homme qui intercède pour la femme adultère n'est pas animé par ces sombres passions. Une longue expérience est venue tempérer ses indignations. Ses cheveux et sa barbe ne se hérisSENT plus, ils sont soigneusement peignés. Dans son regard, la flamme est devenue lumière. La physionomie respire la sérénité et annonce l'indulgence. D'autre part, la facture est différente. Le visage est peint

avec légèreté et transparence dans une huile fluide, selon un métier qui s'apparente aux grandes traditions des deux siècles précédents. L'exemple est significatif. Il montre bien comment Rubens utilisait ses têtes d'étude, comment il les adaptait au sujet traité.

Quant au tableau de Rouen, il semble, d'après sa matière, être à peu près contemporain de l'original. Il a été quelque peu éprouvé par des nettoyages anciens. La facture en est adroite et la touche laisse même transparaître un peu de la liberté souveraine du Maître. Néanmoins, le métier reste plus petit, moins franc : il n'a plus cet accent qui marque la main d'un très grand peintre. Le modelé n'a plus la même vigueur, ni l'expression la même intensité, bien que le morceau soit encore appréciable et fasse honneur à l'élève qui l'a exécuté⁸. Il est heureux qu'à défaut de l'original ce document figure dans une collection française. Mais que d'identifications restent à opérer dans les Musées de province !

A. P. M.



FIG. 3. — PAUL PONTIUS. — Planche du *Livre à dessiner*,
d'après Rubens.

SUMMARY: *A Rubensian Study of a Head in the Museum of Rouen.*

The study of an old man's head in the Museum of Rouen, considered until now as an original by Jordaens, is identified by M. de Mirimonde as an old copy of a magnificent study of a head by Rubens which is to be found in the Museum of Vienna. This work was engraved by Pontius in his *Drawing Book after Rubens*. This character was used on several occasions by the artist in his paintings (particularly Saint Simon and the old man placed beside the adulteress in the Brussels painting).

NOTES



FIG. 4. — RUBENS. — *Le Christ et la femme adultère*,
détail. Musée de Bruxelles. Phot. A.C.L.

1. *Gazette des Beaux-Arts* (1958), II, pp. 219 à 230.

2. Jordaens n'a pas été l'élève de Rubens.

3. Toutefois, Marcel Nicolle indiquait dans le petit volume consacré dans la collection *Memoranda* au Musée de Rouen (p. 8) que cette tête de vieillard « donnée à Jordaens » se rencontre dans plusieurs tableaux de Rubens — remarque judicieuse qui aurait pu servir de point de départ à une étude complète. Mais nul ne l'avait entreprise et l'ancien cartouche avait subsisté.

4. Planche reproduite dans le livre de Max Rooses, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, t. V, p. 24, pl. 353.

5. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, II, p. 223.

6. Cf. Max Rooses, *op. cit.*, t. I, p. 80, et t. V, p. 25.

7. Cf. Max Rooses, *op. cit.*, t. II, p. 33.

8. En raison de ses qualités exceptionnelles de style et d'exécution, cette tête d'étude a intéressé nombre de peintres et elle a été souvent reproduite. Sans avoir la prétention de dresser une liste complète, peut-être est-il opportun de signaler les exemplaires suivants passés en vente publique : Coll. Sedelmeyer, vente 1914, n° 34. — Coll. Parmentier, vente du 18-5 1914, n° 7 (sous l'attribution à Jordaëns, H. 0,58 × L. 0,48). — Coll. Pallavicini-Knight, vente du 27-5 1927 n° 25. — Coll. Sjöstrand (de Stockholm), vente à Berlin le 21-3 1933 (H. 0,67 × L. 0,53). Enfin il convient de citer tout spécialement la jolie réduction qui se trouve à Glasgow University, Hunterian Coll. — (ovale, H. 0,20 × L. 0,13).

Nous sommes heureux de publier dans la Gazette les résultats de l'enquête de M. Yvan Christ. Cette enquête, faite sur notre suggestion, est une de nos plus anciennes idées; bien avant la Guerre, nous nous sommes intéressés à la sauvegarde des hôtels et des places du XVII^e et du XVIII^e siècle, et nous avons toujours poussé l'auteur de l'enquête à soutenir le point de vue qu'il défend si vigoureusement.

UNE ENQUÊTE SUR LE VANDALISME ÉCHECS ET SUCCÈS

PAR YVAN CHRIST

« Le moment est venu où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. »

Victor Hugo. — Guerre aux démolisseurs! 1825.

LA lutte contre le vandalisme est une entreprise ingrate s'il en fut jamais. Celui qui s'y attache est assuré d'aller au-devant de moins de succès que d'échecs. Dans les plateaux de sa balance, la satisfaction ne pèse pas plus lourd que l'amertume...

Je dois tout d'abord prier les lecteurs de bien vouloir m'excuser si je suis amené à parler souvent de moi dans cet article. Depuis plus de deux ans, l'hebdomadaire *Arts* poursuit une enquête sur le vandalisme, enquête permanente qu'il m'a confiée et qui est, hélas! la seule de son espèce dans toute la presse française¹. Quels sont, sur le plan pratique, ses résultats? C'est ce que je vais tenter de dire ici, le plus objectivement possible.

Les succès sont, en l'occurrence, non moins révélateurs que les échecs. Alors que les premiers démontrent clairement combien le rôle de la presse peut être bénéfique dans un tel domaine, les seconds prouvent, d'une façon décisive, qu'en dépit des efforts privés, conjugués, librement, à ceux de la Direction de l'Architecture, le vandalisme — démon multiforme trop souvent invaincu — l'emporte. Satisfaction... Amertume... C'est surtout de détresse qu'il faudrait parler. Car enfin, depuis le



FIG. 1. — Toulouse, l'Hôtel de Ressegueir.
Phot. Rex, Toulouse.

appels, joints à ceux de l'*Association pour la Sauvegarde des anciennes demeures de la région avignonnaise*, le Conseil général du Vaucluse décidait de voter un crédit de deux millions (d'anciens francs) qui représenterait sa participation (bien faible...) à l'urgente réparation de la chapelle. Encouragé par un tel geste, le ministère des Affaires culturelles vient de classer l'édifice qui n'était qu'inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques².

Ce n'est pas tout pour Avignon. L'ancienne chapelle des Jésuites, œuvre superbe de La Valfenièvre, convertie en musée lapidaire, devait être transformée en salle de fêtes, de réunions et d'expositions... Telles étaient les intentions de la municipalité, formulées au cours d'interviews qui avaient été reproduites dans la presse locale. Nos protestations furent très vives, on s'en doute. Aussi bien, quelque temps après,

second Empire, le vandalisme (singulièrement celui de la spéculation immobilière...) n'a jamais été plus menaçant que de nos jours, n'a jamais aussi impunément triomphé. Le souhait ardent du jeune Victor Hugo conserve toute son actualité : « Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne ».

**

Quelques succès.

Parmi les premiers articles de l'enquête de *Arts*, il est nécessaire de citer tout d'abord ceux qui furent consacrés à Avignon. La chapelle de l'ancien séminaire Saint-Charles, construite au XVIII^e siècle par Jean-Baptiste Franque, et dépourvue d'affectation précise, était menacée de destruction. A la suite de nos

le premier adjoint au maire d'Avignon faisait savoir que la chapelle des Jésuites conserverait son affectation muséographique — affectation qui avait été prescrite en vertu d'un décret pris en Conseil d'Etat en 1932 et d'une décision du ministère de l'Education nationale, en 1937. « Ladite chapelle, spécifiait cette décision, sera affectée au Musée Calvet à l'exclusion de tout autre établissement³. »

Autre cas, assez différent des deux premiers, mais non moins typique. Désireux de s'étendre, un grand magasin de Toulouse avait envisagé de détruire l'hôtel de Rességuier, imposante construction en briques du début du XVII^e siècle, située rue du Colonel-Pélissier, et qui a le rare privilège de n'être ni mutilée par des adjonctions modernes, ni délabrée, ni insalubre. L'hôtel, qui n'a été l'objet d'aucune mesure de protection de la part de l'Etat, fait face à la Commanderie de Saint-Antoine de Vienne et à la chapelle des Pénitents.

La courageuse revue toulousaine *L'Autre*, sous la plume de M. Pierre de Gorsse, avait déjà alerté l'opinion locale. *Arts* lui fit écho dans ses colonnes⁴. Ces protestations n'ont pas été vaines. Modifiant ses projets, la direction du grand magasin épargnera l'hôtel de Rességuier et se contentera de le transformer intérieurement.

Ne quittons pas le Midi de la France. L'unité du mont Saint-Clair, à Sète, sur lequel s'étend le « Cimetière marin » où repose Paul Valéry qui l'a chanté dans des vers célèbres, était peu à peu brisée. Des carrières tentaculaires entamaient gravement un des sites les plus admirables du Bas-Languedoc. Soutenu par *Arts* qui consa-



FIG. 2. — Toulouse, l'immeuble moderne à l'angle de la rue d'Alsace Lorraine et de la rue du Colonel-Pélissier que l'on se proposait de prolonger en démolissant l'hôtel de Rességuier qui lui est contigu. Phot. Rex, Toulouse.



FIG. 3. — Dole, vue aérienne, montrant le Couvent des Dames d'Ounans dans la Grande Rue, à gauche.

cra de nombreux articles à ce problème, un Comité de sauvegarde fut fondé par le peintre sétois Guy Chavardès. L'opinion locale finit par s'émouvoir. En novembre 1958, le Conseil municipal de Sète s'adressait au préfet de l'Hérault et à l'administration des Ponts et Chaussées en leur demandant d'interdire immédiatement la poursuite des travaux. A noter que, dès 1951, le maire de la ville avait réclamé le classement du mont Saint-Clair au titre des sites⁵. Il n'était que temps, sept ans plus tard, de faire cesser des travaux aussi désastreux que ceux-là...

On sait combien la vogue des gratte-ciel est alarmante. Un immeuble de neuf étages, badigeonné en bleu et en jaune (autre vogue fort puérile) devait se dresser à Nevers, à l'angle de la place Carnot et de la rue Thiers, dans le rayon légal de protection de trois ensembles classés : la cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte, la chapelle de la Visitation et le parc. Le Service des Monuments historiques avait élevé une juste protestation à laquelle nous fimes écho et qui ne fut pas inutile. Les architectes furent contraints de réduire à cinq étages l'immeuble prévu dont toute polychromie sera exclue. Un périodique régional : *le Journal du Centre*, constata que nous avions été les seuls à critiquer ce projet de gratte-ciel. Voilà un brevet dont *Arts* se félicitera toujours d'avoir été le bénéficiaire⁶.

Tout récemment, nous eûmes à évoquer un problème très complexe et très irri-

tant. Nous avions appris que la municipalité de Dole allait favoriser de grands travaux qui eussent dénaturé deux des ensembles les plus précieux de la cité franc-comtoise : l'ancien couvent des Dames d'Ounans et le collège de l'Arc. La chapelle du couvent, construite de 1620 à 1632 par Dom Cathiset et Dom Duchesne⁷, et actuellement divisée par des planchers provisoires, eût été définitivement saccagée du fait de sa transformation en dortoir de lycée. Une aile de l'illustre collège de l'Arc devait être surélevée au grand détriment de ses fenêtres anciennes. L'article publié dans *Arts* sur ce sujet déchaîna les passions locales. Il eût surtout pour résultat d'inciter le Service des Monuments historiques à effectuer sur place une enquête plus approfondie et à prévoir l'inscription à l'inventaire supplémentaire du couvent des Dames d'Ounans⁸. Ajoutons toutefois que l'affaire est loin d'être réglée...

Enfin, le parc de l'institution nationale des Sourds-Muets, à Paris, rue Saint-Jacques, devait être amputé de 5.000 m² au profit de l agrandissement inconsidéré de l'Ecole des Mines. C'eût été sacrifier un des trop rares espaces libres de la capitale.



FIG. 4. — Dôle, Le Couvent des Dames d'Ounans, 1628.

Nous avions appuyé la protestation de l'association qui s'était constituée en faveur de la sauvegarde de ce parc. Lors d'une entrevue qu'avait bien voulu nous accorder M. Pierre Sudreau, ministre de la Construction, celui-ci nous fit savoir qu'il s'opposerait à une telle mutilation⁹.

**

Quelques échecs.

Face à ces succès — ou à ces demi-succès — il nous faut maintenant opposer nos échecs, et tout d'abord, nos échecs parisiens.

Certes, nous avons pu obtenir des « sursis » en faveur de deux hôtels menacés par la spéculation immobilière : l'hôtel de Nesmond, quai de la Tournelle¹⁰, et l'hôtel de Guillaume Barbes, rue des Francs-Bourgeois¹¹, qui, l'un et l'autre, devaient être remplacés par des maisons de rapport. Toute menace n'est pourtant pas écar-



FIG. 5. — Paris, Parc de l'institution nationale des Sourds-Muets, rue Saint-Jacques. Phot. Etienne Hubert.



FIG. 6. — Paris, Hôtel de Nesmond, quai de la Tournelle.
Phot. Etienne Hubert.

tée. Et l'on se demande ce qu'il restera du Marais lorsque le plan d'urbanisme de ce quartier, établi par M. Albert Laprade, sera, non seulement publié, mais accepté par la Préfecture de la Seine et sur le point d'être exécuté...

En dépit de nos efforts, l'hôtel de la duchesse de Berry, rue du Faubourg-Saint-Honoré¹², vient d'être abattu et le jardin de l'hôtel de Puscher, à Auteuil, a été partiellement sacrifié à la construction d'un immeuble disproportionné¹³. Ainsi, dans ce dernier cas, viole-t-on les consignes gouvernementales relatives à la sauvegarde des espaces verts... Quant aux nouveaux bâtiments de la Banque de France, rue Radziwill, ils dissimuleront la trompe de la galerie de l'hôtel de la Vrillière, trompe célèbre conçue par François Mansart et appareillée par Philippe Legrand, qui sera désormais, d'une façon très irrationnelle, située dans un salon. Précisons que les maisons du XVIII^e siècle de la rue Radziwill sont « frappées d'alignement » et qu'au mépris de ses engagements officiels de 1913, la Banque de France se refuse



FIG. 7. — Paris, Hôtel de Guillaume Barbes, rue des Francs-Bourgeois. Phot. Etienne Hubert.



FIG. 8. — Paris, Hôtel de Guillaume Barbes, rue des Francs-Bourgeois. Phot. Etienne Hubert.

à remonter les éléments de la Chancellerie d'Orléans qu'elle n'a pas hésité à détruire avant la première guerre mondiale...¹⁴

L'affaire des Quinze-Vingts est plus déplorable encore. On sait que l'hospice fondé par Saint Louis fut transféré, à la fin du XVIII^e siècle, dans l'ancien « quartier » de la deuxième compagnie des Mousquetaires noirs, caserne édifiée par Robert de Cotte en 1701, rue de Charenton. Or, en février 1957, la première pierre de nouveaux bâtiments hospitaliers fut posée en présence de plusieurs ministres au centre même de la cour ancienne. A noter que le projet n'avait pas été soumis au Conseil général des Bâtiments de France et que le permis de construire ne fut délivré que cinq mois plus tard... Cette affaire a été portée devant l'Assemblée nationale par M. Frédéric Dupont, député de Paris, qui a posé une question écrite au ministre de la Santé publique et de la Population, le 16 avril 1958. Celui-ci a reconnu que des irrégularités juridiques avaient été commises. L'« incident » (tel est l'euphémisme ministériel) que nous avions évoqué dans *Arts* et qui avait motivé l'intervention de M. Frédéric Dupont, équivaut à une catastrophe. Car enfin, lorsque les bâtiments en construction seront achevés, il ne restera plus qu'à détruire la solide caserne de Robert de Cotte que l'on aurait pu parfaitement rénover...¹⁵.

Jusqu'à présent, nous avons échoué pour tirer de l'ombre ces quatre chefs-d'œuvre de Desjardins que sont les « Nations enchaînées » de l'ancienne statue



FIG. 9. — Paris, Maisons du XVIII^e siècle, à proximité de la Banque de France, rue Radziwill.
Phot. Etienne Hubert.

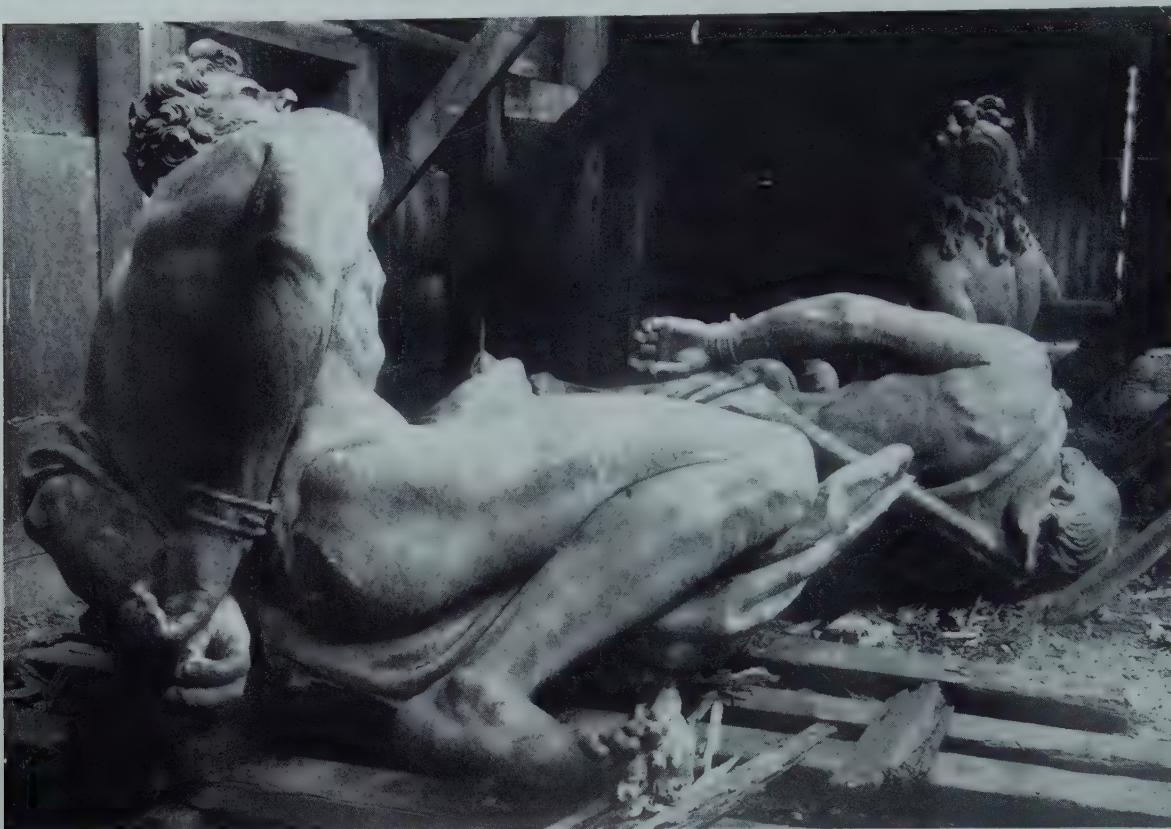


FIG. 10. — DESJARDINS. — Les « Nations enchaînées ». Phot. Etienne Hubert.

pédestre de Louis XIV, place des Victoires. Sauvées de la fonte en 1792, ces statues en bronze furent alors placées sur des massifs de pierre établis aux angles de la grande façade de l'hôtel des Invalides. Elles ont été déposées il y a une vingtaine d'années. Depuis lors, elles gisent, écroulées sur elles-mêmes, parmi les détritus, dans une baraque aux planches disjointes située contre la façade ouest de l'église du Dôme... Le musée du Louvre, frustré du pavillon de Flore où doit s'abriter la sculpture classique, ne peut les recueillir. Que ne les expose-t-on sous les galeries de la cour d'honneur des Invalides en attendant d'être en mesure de reconstituer le monument de la place des Victoires dont le Louvre possède les bas-reliefs originaux et, Versailles, la première version, en marbre, de la statue royale! L'impéritie administrative a eu raison de tous nos arguments...¹⁶.

Nous avons également échoué à plusieurs reprises, on s'en doute, lorsqu'il s'est agi de la province. Malgré nos appels insistant, le massacre du vieux Lille se poursuit : l'hospice Saint-Sauveur (en partie classé) est en voie de destruction et son petit oratoire (le plus ancien édifice religieux de la ville) a été abattu¹⁷. Les maisons de bois de Troyes, dont le sort ne peut émouvoir le Service des Monuments historiques, sont appelées à disparaître peu à peu. Déjà, l'on vient de démolir une de celles qui

donnaient tout son caractère à la saisissante ruelle des Chats¹⁸. L'exemple donné, à Rouen, par M. Daniel Lavallée qui s'attache à réparer méthodiquement les maisons à colombages de la capitale normande, n'est pas près d'être suivi dans le reste de la France...¹⁹.

Le vandalisme de la spéculation est sur le point de l'emporter à Lyon dont les maisons Renaissance de la rue Mercière sont condamnées²⁰, à Versailles où la municipalité envisage de construire des immeubles d'habitation à proximité immédiate de la pièce d'eau des Suisses²¹, à Toulon dont le site charmant du Mourillon doit être complètement bouleversé et hérissé d'une dizaine de gratte-ciel de dix-huit étages²². Il l'a emporté à Nice où la Préfecture des Alpes-Maritimes a laissé bâtir, dans le quartier résidentiel de Fabron, en contradiction avec les dispositions du plan d'aménagement, un groupe d'immeubles de douze étages et de quarante mètres de hauteur²³.

**

Nous n'avions cessé, au cours de notre enquête, de réclamer la constitution d'un



FIG. 11. — DESJARDINS. — Les « Nations enchaînées ». Phot. Etienne Hubert.

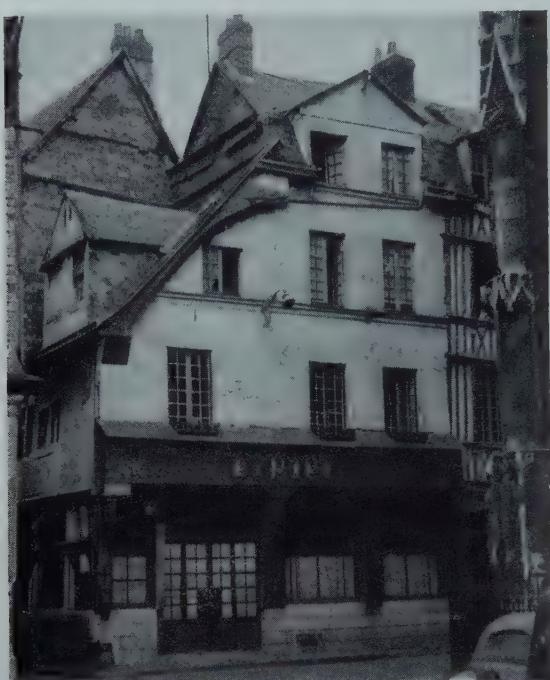


FIG. 12. — Rouen, 162, rue Martainville,
avant restauration.

Ce sont là des réformes essentielles que le gouvernement a le devoir d'étudier avec la plus grande attention.

Alerté par l'active *Société pour la Protection des Paysages et de l'Esthétique générale de la France*, nous avions été le premier à rappeler l'existence d'une circulaire ministérielle de 1956 qui, définissant, dans les « quartiers centraux » des villes de France, des « îlots défectueux dans lesquels le sol est mal ou insuffisamment occupé », autorisait en fait la destruction du cœur de toutes les villes anciennes²⁴. C'était dépasser la notion, déjà très vague, d'« îlot insalubre » et faire bon marché de l'excellent principe du « curetage », largement pratiqué à l'étranger et auquel, jusqu'à présent, la France n'a que très timidement souscrit. Cette circulaire ne faisait aucune discrimination entre un taudis et un îlot

ministère des Beaux-Arts doté d'un budget important et autonome²⁴. Ce vœu a été en partie exaucé, M. André Malraux étant aujourd'hui ministre d'Etat, chargé des Affaires culturelles. Puisse celui-ci obtenir les crédits qui sont nécessaires à l'accomplissement de sa mission ! Puisse-t-il également, et sans trop tarder, envisager la profonde réforme du Service des Monuments historiques souhaitée, depuis un demi-siècle, par tous les archéologues et historiens d'art ! Pour lutter efficacement contre le vandalisme, il devient indispensable de renforcer les lois qui régissent la protection de nos monuments et de nos sites et, dans le domaine éducatif, d'inculquer à toute la jeunesse française (écoliers, lycéens, étudiants, séminaristes) le respect qui est dû à cet irremplaçable patrimoine.



FIG. 13. — Rouen, 162, rue Martainville,
après restauration.

historique. Appliquée à la lettre, elle pouvait provoquer l'anéantissement de ces quartiers anciens qui sont l'accompagnement naturel et traditionnel des édifices les plus illustres. Elle reprenait à son compte toute la désastreuse politique d'Haussmann.

M. Pierre Sudreau, ministre de la Construction, répondant à nos questions au cours d'une conférence de presse, voulut bien admettre que la circulaire était « mal rédigée », qu'elle comportait « des lacunes » et qu'elle serait modifiée en conséquence afin de « faire respecter au maximum le legs irremplaçable du passé »²⁶. Depuis cette date, nous savons que le ministre a demandé au Service des Monuments historiques d'établir à son intention la liste des quartiers anciens des villes de France que le ministère des

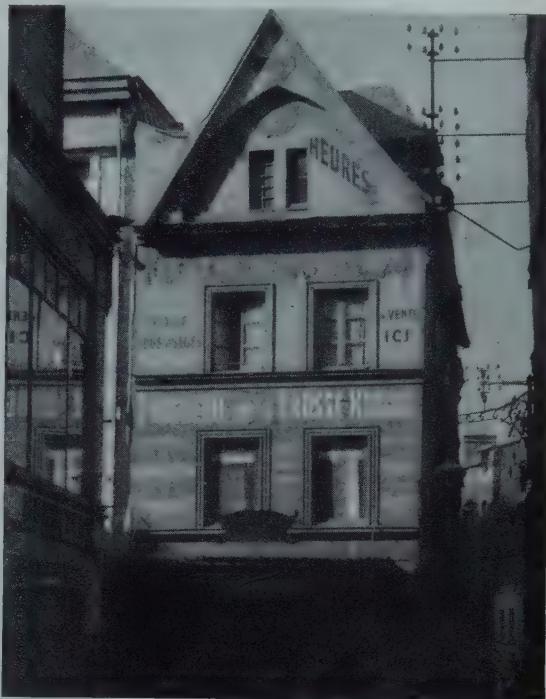


FIG. 14. — Rouen, 161, rue du Gros-Horloge, avant restauration.



FIG. 15. — Rouen, 161, rue du Gros-Horloge, après restauration.

Affaires culturelles tenait à épargner. En outre, une circulaire du ministre de la Construction en date du 16 mars 1959 fait obligation aux propriétaires d'entretenir et de râver leurs immeubles²⁷. Cette politique d'entretien et d'amélioration du patrimoine immobilier français s'oppose en fait aux néfastes consignes de 1956. Mieux encore : le 24 novembre 1959, le *Journal Officiel* publiait une nouvelle circulaire, suivie d'une « Instruction générale sur l'urbanisme » au cours de laquelle M. Pierre Sudreau déclarait notamment ceci qu'il faut transcrire avec la plus vive satisfaction : « Une discrimination essentielle doit être faite entre les îlots-taudis des faubourgs qui ne présentent aucun caractère, souvent construits au XIX^e siècle avec des matériaux de rebut, et les îlots



FIG. 16. — Nice, immeuble de douze étages.
Vue prise du château Sainte-Anne.

des centres des villes dont l'intérêt historique et esthétique est une richesse à préserver »²⁸. Voilà des déclarations fort nettes et fort sages. On les attendait depuis longtemps. Elles comblent nos vœux. Reste à savoir si, face à la toute puissance des spéculateurs sans scrupules, elles ne resteront pas lettre morte.

**

Telle fut — telle demeure — cette enquête permanente sur le vandalisme. Tels furent nos échecs, tels furent nos succès. 1960 ne le cède point à 1860. Notre patrimoine naturel et monumental n'est pas moins menacé qu'il y a un siècle par les partisans de la « table rase ». Une question se pose : la France veut-elle se situer au niveau des « pays sans passé » ?

Y. C.

SUMMARY: *An Investigation of Vandalism. Successes and Failures.*

Yvan Christ takes stock of the permanent campaign against vandalism in France, which he has waged in *Arts* since 1957, according to the Director's ideas. His successes are no less revealing than his failures.

His articles were helpful to save the chapel of the Saint-Charles Seminary in Avignon (XVIIIth century) and in preventing the dispersion of the Lapidary Museum collections housed in the old Jesuit Church of that city. In Toulouse, in Sète, in Nevers and in Paris, he was likewise able to oppose the mutilation of monuments or site coveted by speculators.

The author was unable to win out in a number of urgent cases: the old Coloured Musketeer's Barracks (caserne des Mousquetaires noirs) in Paris, a work of Robert de Cotte, the four statues of the *Bound Nations (Nations enchaînées)*, by Robert Desjardins, the oldest districts of Lille, of Troyes, of Lyons, etc.

Recently, a circular from the Minister of Construction in effect abrogated a preceding circular which the author had often denounced. The new text establishes a clear distinction between slums and historic enclaves in the heart of French cities. But will unscrupulous landlords respect the ministerial directives?

NOTES

1. A partir du n° 683, 16 octobre 1957.
2. Cf. *Arts*, nos 644, 650, 651, 656, 660 et 706.
3. Cf. *Arts*, nos 656, 660 et 664.
4. Cf. *Arts*, n° 720.
5. Cf. *Arts*, nos 640, 641, 648, 651, 663 et 699.
6. Cf. *Arts*, nos 665 et 688.
7. Cf. René TOURNIER, *Les Eglises comtoises*, Pi-
- card et Cie, éditeur, Paris, 1954, p. 295.
8. Cf. *Arts*, nos 731 et 733.
9. Cf. *Arts*, nos 663 et 685.
10. Cf. *Arts*, n° 655.
11. Cf. *Arts*, nos 734 et 742.
12. Cf. *Arts*, n° 682.
13. Cf. *Arts*, nos 653, 655, 657, 661, 673, 678, 691 et 742.
14. Cf. *Arts*, nos 678 et 710.
15. Cf. *Arts*, nos 652 et 674.
16. Cf. *Arts*, nos 647, 649, 679 et 707.
17. Cf. *Arts*, nos 664, 672, 686 et 601.
18. Cf. *Arts*, nos 665, 704 et 737.
19. Cf. *Arts*, n° 722.
20. Cf. *Arts*, n° 724.
21. Cf. *Arts*, nos 632 et 729.
22. Cf. *Arts*, n° 730.
23. Cf. *Arts*, nos 645 et 653.
24. Cf. *Arts*, nos 597 et 683.
25. Cf. *Arts*, n° 695.
26. Cf. *Arts*, n° 703.
27. Cf. *Arts*, nos 719 et 720.
28. Cf. *Arts*, n° 751.

TALMA ET LES PEINTRES

PAR GEORGES WILDENSTEIN

Au cours des recherches pour notre livre sur David, nous avons rencontré le personnage de Talma, ami du grand peintre, et nous pouvons signaler un certain nombre de faits attestant à la fois l'influence de David sur Talma et plus tard l'influence de Talma sur les élèves de David.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les acteurs se lasseront de représenter les héros de tragédies classiques dans le costume des héros d'opéra; plusieurs d'entre eux, intéressés par les recherches des *antiquaires*, eurent l'idée de revenir au costume antique réel, tel qu'on le voyait porté par les statues de l'Antiquité ou par les personnages des tableaux héroïques¹. Mlle Sallé jouait *Pygmalion* avec « une robe de mousseline prise sur le modèle d'une draperie grecque »²; Larive porta une tunique romaine, en se vantant d'avoir « regardé les tableaux des peintres »; la tentative de Larive déplut



FIG. 1. — Talma en Hamlet, gravure de Lignon d'après Picot,
vers 1824. B.N., Est. Phot. B.N.

au public; de même le Surintendant des théâtres français discuta longuement, puis accepta en disant « cela est terrible » (10 décembre 1783), lorsque la Saint-Huberty, jouant Didon, voulut porter un costume à l'antique dessiné par Moreau le Jeune : « Une longue tunique de lin attachée sous les seins. »

Taima reprit les idées audacieuses de certains de ses camarades, mais leur donna une grande extension. Il ne se contentait plus de choisir un costume antique pour telle ou telle représentation, il imposa un costume archéologiquement exact pour toutes les pièces dans lesquelles il avait à jouer³. Bien mieux, comme on va le voir, il prit même la pose exacte des tableaux ou des sculptures dont il reproduisait le costume. Le 1^{er} avril 1789, pour la première fois semble-t-il, il s'habilla en Romain pour jouer dans *Brutus*. Il n'avait qu'un petit rôle, celui de Proculus, quinze vers à réciter, cependant son apparition, avec sa toge, fit sensation. Le public applaudit; mais les comédiens le huèrent; certains dirent qu'il avait mis ses draps mouillés sur ses épaules; Mlle Contat s'écria : « Mon Dieu, qu'il est laid, *il ressemble à ces vieilles statues* »⁴. Ce premier essai fut malgré tout encourageant, et Talma continua.

On sent derrière ces tentatives un conseiller, et on pense aussitôt à David. En effet, David connaissait bien Talma⁵ à qui l'avait présenté Girodet (que l'acteur, alors dentiste, avait soigné). Talma manifestait une grande admiration à David et à ses amis peintres :

« Lié avec la plupart d'entre eux [les peintres], sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins *peintre* à ma manière »⁶. Cet intérêt, ces conseils étaient connus du public. Delécluze l'atteste : « On répétait dans le public que Talma ne se décidait jamais à remplir un rôle sans avoir été consulter les Monuments antiques à la Bibliothèque; on ajoutait que, quand il avait fait sur le costume ses études et son choix, il allait les faire approuver par David. Etait-il question d'un vêtement, d'un meuble, d'un bronze ou d'une décoration nouvelle, ils étaient imités de l'antique, et toujours David, ou au moins un de ses élèves, en avait fourni les dessins »⁷.



FIG. 2. — Statue de Sylla, de la villa Negroni,
pose reprise par Talma. B.N., Est. Phot. B.N.



FIG. 3. — Talma en Hamlet, gravure chez Martinet. B.N., Est. Phot. B.N.

conservé au Louvre. Nous ne pensons pas qu'il se soit inspiré de l'original, mais plutôt d'une copie que nous trouvons chez lui à la vente posthume de ses collections (1827), p. 10 (pas de n°) : « François Pourbus, *Portrait de Charles IX à mi-corps*, d'une exécution facile »⁸.

Nous croyons pouvoir indiquer d'autres emprunts : dans le rôle d'Achille d'*Iphigénie en Aulide*, Talma portait le casque de Romulus dans les *Sabines* de David. Son Hector a la pose de la femme du *Brutus* du même David⁹. Des emprunts précis à l'antique peuvent aussi être signalés : Talma s'inspira du Sylla de la Villa Negroni et on le savait si bien à l'époque que ce Sylla figure dans les collections

On cite toujours la lettre de deux membres de la Commission temporaire des Arts réclamant (an II) à l'acteur un pied de marbre antique chaussé qui lui a été prêté pour ses études. A la Bibliothèque Nationale, Talma empruntait des livres et des estampes. Toujours il insistait sur la décence, c'est-à-dire la convenance des vêtements ; il se demandait toujours comment un grand peintre habillerait les personnages qu'il jouait (cf. Regnault-Varin, *op. cit.*, p. 155).

De même, pour jouer le rôle de Charles IX dans la tragédie de Chénier (4 novembre 1789), M. Augustin-Thierry (*Talma*, 1942, p. 93) dit qu'il s'inspira du portrait du roi par Clouet



FIG. 4. — Talma en Pyrrhus, gravure anonyme. B.N., Est. Phot. B.N.



FIG. 5. — Talma dans le rôle de Regulus,
lithographie par Colen, 1822. B.N., Est. Phot. B.N.

alors assez fréquentes; les princes eux-mêmes les pratiquaient volontiers, et M. Gérard Walter cite par exemple le comte de Provence, futur Louis XVIII, donnant un spectacle très étudié au moment de sa première entrevue avec le prince de Condé, en émigration¹⁰. On se rappelle aussi que David s'est inspiré pour la pose des *Horaces* d'une pantomime du danseur Noverre¹¹.

Inspiré donc par David et l'antique, Talma devait, par un phénomène en retour, inspirer par ses attitudes les peintres de son temps : David et son atelier allaient le voir jouer, notamment dans *Proculus*. Mais son action auprès des jeunes artistes

iconographiques de la Bibliothèque Nationale parmi les portraits de Talma (fig. 2), sa pose en Hamlet levant son poignard sur sa mère (fig. 3) rappelle de près celle du fameux groupe antique d'*Aria et Poetus*.

Talma ne se contentait pas de montrer en action les héros de l'Antiquité, il semble, d'après ses portraits, avoir arrêté l'action dans les pièces où il jouait pour se faire admirer dans telle pose particulièrement remarquable ou reconnaissable. Napoléon l'y avait encouragé, en lui demandant de ne pas faire de gestes. Cette série d'attitudes théâtrales, de poses plastiques étaient



FIG. 6. — Talma dans le rôle de Léonidas,
lithographie chez Blaisot, vers 1820. B.N., Est. Phot. B.N.

était encore beaucoup plus grande. Delécluze raconte que la *Phèdre* et surtout le *Pyrrhus* de Guérin (fig. 12) se ressentaient de son influence : « Talma était devenu comme un type consacré et sur lequel tous les peintres et les poètes avaient l'attention fixée lorsqu'ils componaient »¹². Stendhal confirme ce qu'écrit Delécluze, dans son Salon de 1824 (chapitre IV) : « Qu'est-ce, par exemple, ce *Serment des Trois Suisses jurant la liberté de leur patrie* (fig. 13) par M. Steuben?... Ces héros, qui se dessinent noblement, ne sont que trois copies de Talma pris dans des gestes différents...



FIG. 8. — Talma en Néron, lithographie par A. Flandrin. B.N., Est. Phot. B.N.



FIG. 7. — Talma en Achille, lithographie vers 1822. B.N., Est. Phot. B.N.

Voulez-vous deux autres copies de Talma, mais en grand? Allons voir *Marius à Carthage* par M. Cogniet... Désirez-vous un autre Talma, mais moins bien imité? Je vous le présente dans le *Saint Louis prisonnier* de M. Auvray ». Guizot avait déjà dit des choses semblables dans son *Salon de 1810*, et il avait fait observer que Guérin avait emprunté « le geste d'*Oreste* à la représentation dramatique de l'*Andromaque*. Je crois l'avoir vu faire à Talma ». Et ceci nous autorise à reproduire trois tableaux de concours ou envois de Salons datant de 1800 et 1802 que Landron a fait graver dans ses *Annales de l'école moderne*: dans ces œuvres, le geste



FIG. 9. — Antiochus renvoie à Scipion l'Africain son fils qui avait été fait prisonnier, par Ducq; sujet du Grand Prix de l'an VIII. B.N., Est. Phot. E. Mas.

théâtral du protagoniste, qu'il s'agisse d'Astyages, de Scipion l'Africain, de Vespasien (fig. 9, 10, 11) n'aurait-il pas été inspiré des poses plastiques de Talma?

Bien plus, les rapports du grand tragédien avec Delacroix¹³ et avec Ingres¹⁴ ne seraient-ils pas bien intéressants à étudier?

G. W.

SUMMARY : *Talma and the Painters.*

In the second half of the eighteenth century, the actors, tired of playing the heroes of classical tragedies in the dress of opera heroes, had the idea of returning to the authentic dress of antiquity.

Talma, fired with enthusiasm for these ideas, perfected them, imposing an archeologically correct dress, even going so far as to take the exact pose from the paintings or sculptures whose attire he reproduced. In all this he sought the advice of David, for whom he had a great admiration. Many borrowings from famous paintings by David or his friends can thus be noted in the plastic poses and the theatrical attitudes adopted by Talma. In return, the acting of the player was to inspire the painters of his time; David and the members of his studio often went to see him on the stage. Thus it is that his impact on the young artists was very great; several of their paintings show the result of his influence.

NOTES

1. Il ne faut pas négliger le fait que plusieurs acteurs d'alors avaient, eux-mêmes, fait de la peinture. L'acteur Brizard, « le plus ardent zélateur pour la réforme du costume », et qui avait refusé de jouer Admète en costume bleu céleste, avait « montré dans sa jeunesse un goût décidé pour la peinture », et avait été élève de Carle Van Loo. Bellecour, né en 1729, et qui fit ses débuts au théâtre en 1750, avait appris à peindre chez Van Loo (cf. *Mémoires de Mlle Clai-ron*, éd. des Mémoires relatifs à l'*Histoire de France* de F. BARRIÈRE, t. VI, pp. 155, 155, 182).

2. Cf. aussi Le Kain jouant Oreste dans *Andromaque* : « Laisson le tonnelet, les gants blancs et la culotte bouclée, il apparut dans un costume grec — ou soi-disant tel — ce qui fut un événement. » LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, t. II, p. 334.

3. Ses conceptions avaient été ré-pandues (cf. RÉNOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, p. 468) par la publication de LEVACHER DE CHARMOIS, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris, 1787-1789*.

4. LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, t. II, p. 638.

5. Cf. PERON, *Examen du tableau des Horaces*, p. 16 : « Talma vit constamment David et put passer pour son élève en fait d'ajustement antique. Il était en tête de ses élèves qui, dans la Révolution, allèrent le redemander à la barre de la Convention. » Ailleurs Peron parle de la pureté du style, et du « goût exquis d'ajustement que notre grand tragique Talma sut si bien apprendre à l'école de David » ; il y avait entre eux des échanges ; David le consultait. M. LEE JOHNSON (cf. *infra*, p. 82) a retrouvé dans les papiers de Lebrun, à l'Institut, une note de Talma commençant par ces mots : « David me consulte pour son tableau des *Sabines* pour avoir une véritable tunique romaine. »

6. REGNAULT-VARIN, *Mémoires sur Talma*, éd. 1904, p. 105.

7. LOUIS DAVID, pp. 22-23. Les rapports entre Talma et David étaient si cordiaux que Talma accepta de



FIG. 10. — Cyrus condamné à périr par l'ordre d'Astyages, par Perrin; exposé au Salon de l'an X. B.N., Est. Phot. E. Mas.



FIG. 11. — Eponine et Sabinus amenés devant l'Empereur Vespasien, par Menjaud, élève de Regnault; prix au concours de l'Ecole des Beaux-Arts, an X. B.N., Est. Phot. E. Mas.



FIG. 12. — Pyrrhus, tableau de P.N. Guérin
(Pyrrhus prend une des poses de Talma). Phot. E. Mas.

lancer un costume « national » imaginé par David. « Par-dessus le pantalon et le gilet, il avait ajusté un habit court, croisant sur les cuisses qu'il recouvrail, comme la tunique romaine, et il y avait ajouté un manteau » ; la coiffure était constituée par une toque à aigrette de trois couleurs; Arnault qui nous raconte ce trait (*Souvenirs d'un sexagénaire*, t. III, p. 369) ajoute que Talma et un acteur de ses amis manquèrent d'être jetés dans le bassin du Palais-Royal, le peuple les prenant « pour des étrangers, des Autrichiens, des Turcs, des espions déguisés ».

8. Ce portrait a été acquis à la vente Talma par Potier, puis il est passé à Hédouin de Valenciennes, cf. *Archives hist. du Nord de la France* par DINAUX, 3^e série, V, 1855, p. 446.

9. M. Louis HAUTECŒUR (*David*, p. 305) a retrouvé ce qui suit : Talma dessinait à la sanguine un casque pour un de ses rôles lorsque David, l'ayant vu, le reprit à la plume et traça aussi le portrait de Talma (le dessin est conservé à l'Ecole des Beaux-Arts).

10. « Louis XVIII écartera les pans de son costume de voyage et paraît en tenue de campagne, uniforme de chasseur gris de fer sans broderies, sans épaullettes. Il ouvre les bras à Condé » (G. WALTER, *Le Comte de Provence*, p. 269).

11. Cf. Edgar Wind, dans le *Journal du Warburg Institute*, 1940-1941, t. IV, p. 122. On trouverait encore chez David des influences du même ordre. CHAUSSARD (*Pausanias*, p. 156) signale que David lui a raconté que la pose de Criton abîmé dans sa douleur du *Socrate* avait été prise dans Richardson : « Cette attitude est celle que le sublime romancier a donné à l'oncle Harlowe, pendant la lecture du testament de Clarisse » (c'est-à-dire dans une illustration du roman).

12. L'exemple de Talma créa même, sinon une école de prédicateurs, du moins un style de prédication reli-

gieuse; REGNAULT-VARIN (*Mémoires de Talma*, p. 252) nous assure que, s'il n'eut pas d'élèves tragédiens, « un séminariste de Saint-Sulpice l'a consulté longtemps sur les inflexions de la croix, sur l'éloquence du geste, et s'il brille quelque jour dans la chaire de Vérité, peut-être devra-t-il ses triomphes pieux aux utiles leçons d'un maître qui était repoussé par l'Eglise. »

13. Delacroix note dans son Journal : « Ce que j'ai entendu dire par Talma. » Il peint pour la Direction des Beaux-Arts (1853) un portrait de Talma actuellement à la Comédie-Française.

14. Ainsi que l'a montré M. LEE JOHNSON (*Delacroix's decorations for Talma's dining room* dans *Burl.*, mars 1957, pp. 78-80), il a peint vers 1821 quatre compositions représentant *Les Saisons* dans la salle à manger de Talma, au numéro 9 de la rue de la Tour-des-Dames, où on peut les voir encore. Ingres a représenté le neveu de Talma (G. W., *Ingres*, p. 166, (fig. 25)).

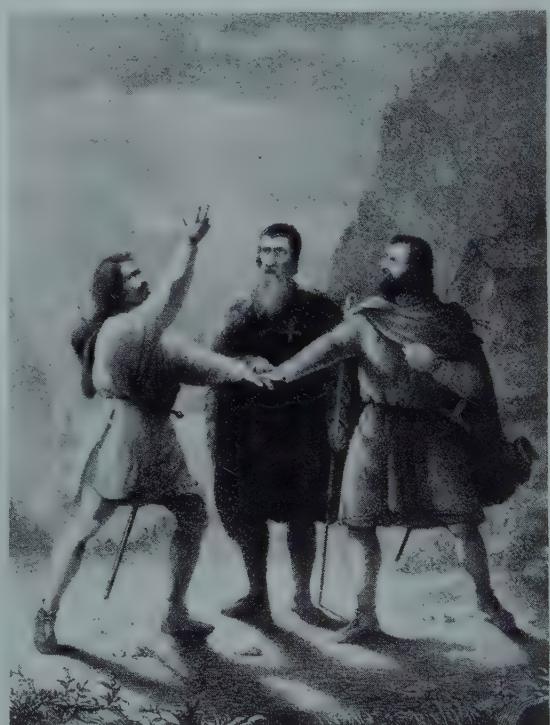


FIG. 13. — STEUBEN. — Le Serment des trois Suisses (pose inspirée par le jeu de Talma). Phot. E. Mas.



FIG. 1. — GIOVANNI DI PAOLO. — *L'Annonciation*. Washington National Gallery. Phot. du Musée.

SUPPLÉMENT CONCERNANT L'AUTEL MÉRODE DU MAITRE DE FLÉMALLE

PAR CHARLES DE TOLNAY

Qu'il nous soit permis de compléter notre article sur l'autel Mérode du Maître de Flémalle (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1959) par quelques brèves remarques. Nous pouvons maintenant affirmer que la

représentation de deux saisons différentes, du printemps à gauche et de l'hiver à droite d'une *Annonciation*, telle qu'elle figure sur ce triptyque, n'est pas un cas unique : on trouve en effet la même iconographie sur le panneau de



FIG. 2. — *L'Annonciation* (Autel de Mérode), panneau central, détail. Phot. aux rayons X du Metropolitan Museum. New York.

l'Annonciation de Giovanni di Paolo à la National Gallery de Washington, ainsi que Madame John Shapley a bien voulu nous l'indiquer (fig. 1). On y voit à gauche le printemps sous la forme du jardin d'Eden évoquant les tapisseries à mille fleurs et à droite l'hiver sous l'aspect d'un intérieur avec une cheminée devant laquelle saint Joseph se chauffe, représentation qui rappelle immédiatement les miniatures des calendriers des livres d'Heures.

Bien que ce panneau soit indépendant de l'autel Mérode, il paraît s'inspirer de la même source que le Maître de Flémalle. Le style de Giovanni di Paolo se rattache aussi au gothique franco-flamand de la fin du XIV^e siècle et doit dériver d'un triptyque nordique, probablement de Melchior Broederlam, aujourd'hui perdu. Il semble donc qu'il ait existé une tradition iconographique franco-flamande selon laquelle les artistes ont voulu indiquer dans des *Annonciations* le passage du temps écoulé entre le 25 mars, date de la conception miraculeuse, et le 25 décembre, jour de la Nativité et que l'allusion à cette dernière date explique la présence de Joseph dans ces *Annonciations*.

Grâce à l'autorisation du Metropolitan Museum nous pouvons publier ici une photographie aux rayons X faite d'après l'autel Mérode. Elle confirme à notre avis que les écussons de la fenêtre du fond de la scène centrale n'ont pas été repeints après coup (fig. 2). D'autre part, derrière le dossier ajouré du banc de Joseph sur le volet droit nous croyons voir ce qui pourrait être l'ébauche d'une tête, située approximativement au niveau de la tête du donateur du volet gauche. Si cette supposition était juste, — et ce n'est qu'une hypothèse — il s'agirait de la donatrice que l'artiste aurait primitivement placée sur le volet droit, en pendant au donateur, ainsi que nous l'avons déjà envisagé.

On peut observer en outre quelques repentirs (têtes de la Vierge et de l'Ange).

Enfin nous voudrions rectifier une erreur concernant notre interprétation de la porte du volet gauche, que nous avons crue entrouverte par suite des erreurs de perspective de l'artiste, alors qu'en réalité elle est grande ouverte. En effet c'est la face extérieure de cette porte que nous voyons avec ses pentures, sa serrure et sa poignée en forme d'anneau, ainsi que M. Paul Eeckhout, de Gand, a bien voulu nous le faire remarquer.

C. T.

“ FALAISE A ETRETAT ”

PAR

CLAUDE MONET

PAR RAYMOND LINDON

Sous ce titre, M. Charles S. Chetham a publié, à la suite du rapport du Fogg Art Museum pour 1957-1958, une intéressante notice consacrée à un tableau donné

au Fogg Art Museum par M. et Mme Joseph Pulitzer, Jr. Cette toile représente au premier plan le pied d'une falaise percé d'une large échancrure (c'est une des fameuses portes d'Etretat) et, dans le lointain, à travers cette échancrure, la falaise connue sous le nom de Falaise d'Aval, flanquée de son Aiguille (fig. 1).

L'auteur estime que l'œuvre date de 1868-1869. En raison de l'apparente proximité par rapport au paysage, on a pensé, dit-il, que Claude Monet se trouvait sur l'eau dans une embarcation, quand il a peint ce tableau. La *Manne-porte*, *Etretat*, de 1885, ajoute-t-il, explique la situation. Cette œuvre, montrant le côté opposé de la falaise, révèle une autre portion de terre s'étendant parallèlement à l'ouverture dans la falaise. Et il fait suivre cette mention de la *Manne-porte*, d'une note citant trois tableaux portant ce titre.



FIG. 1. — MONET. — Marine dite *la Manneporte*, restituée ici comme *la Porte d'Amont*. Fogg Art Museum.

En me gardant de faire œuvre d'expert mais en me fondant sur ma connaissance des paysages d'Etretat, je suis porté à croire que M. Charles S. Chetham a, dans ces observations, commis une double erreur. Il l'a fait vraisemblablement en raison de la difficulté qu'il y a, quand on n'est pas un familier des lieux qui ont inspiré l'artiste, à raisonner sur les titres des œuvres et sur la représentation que le peintre a donnée du paysage, difficulté qui est sans doute générale mais qui apparaît de façon

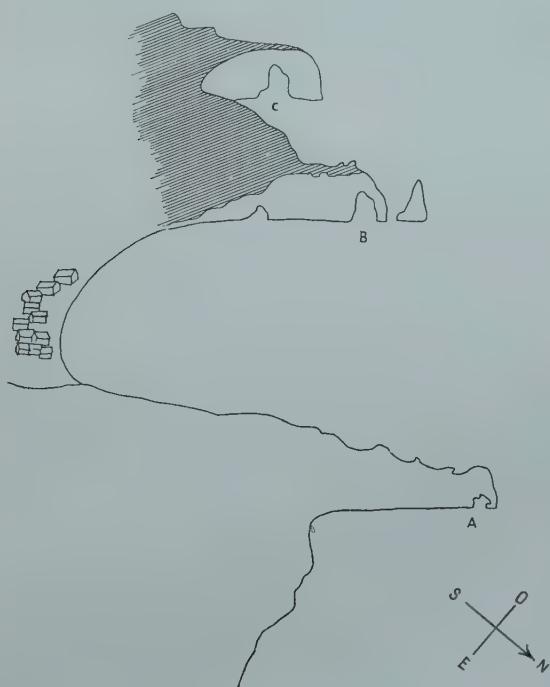


FIG. 2. — Croquis indiquant la disposition des trois portes percées dans les falaises d'Etretat.

très nette — et pour bien d'autres que Claude Monet d'ailleurs — à propos des célèbres falaises d'Etretat.

Il m'est arrivé de voir sous la reproduction commerciale d'un Monet figurant dans un musée, et qui est en fait une vue de la plage d'Etretat, la mention *la plage de Villers*. Si ma mémoire est fidèle, un Boudin représentant la Falaise d'Aval et l'Aiguille fut exposé, il y a quelque temps à Paris, sous un titre *l'Aiguille creuse* qui confondait curieusement la réalité peinte par Boudin et l'affabulation

imaginée un quart de siècle plus tard par Maurice Leblanc. Il est vrai que dans la série classique des lithographies *La France en miniature* on trouve ce même paysage intitulé *Vue de la Quille* !

**

En l'espèce, quand M. Charles S. Chetham croit que l'œuvre récemment entrée au Fogg Art Museum, et dont il donne la reproduction, est une vue de la Manneporte, faite du côté opposé à celui que Monet peignit en 1885, il m'apparaît qu'il se trompe.

Il faut savoir que les falaises d'Etretat sont percées de trois portes. Une vue aérienne les ferait voir comme ceci (fig. 2).

Le village et la plage d'Etretat sont encadrés au Nord-Est par la falaise d'Amont (celle qui apparaît au premier plan du croquis, avec une petite porte, A) et au Sud-Ouest, par la falaise d'Aval (celle qui est au milieu, gardée par l'Aiguille, B). Plus au Sud-Ouest encore, il y a la Manneporte (celle qui est en haut du croquis, C). Cette porte est ainsi appelée parce que c'est la plus haute des trois (*Magna Porta*), et son nom du reste s'écrit sans trait d'union, en un seul mot.

Claude Monet a plusieurs fois peint la Manneporte, et on trouve cette vue notamment dans un tableau conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 3). Mais la toile à laquelle est consacrée la notice de M. Charles S. Chetham, et qui y est reproduite, ne représente pas la Manneporte; elle est la reproduction fidèle de la Porte d'Amont.

D'abord, en faisant attention et malgré une certaine ressemblance, on voit que, dans la représentation qu'en a faite Monet, comme dans la réalité, le pied de la Manneporte ne comporte pas la grosse renfure intérieure que l'on aperçoit au pied de la Porte d'Amont. Ensuite, la falaise d'Aval, qu'on aperçoit dans la toile considérée, avec l'Aiguille à droite, apparaît effectivement ainsi au travers de la porte d'Amont à celui qui est au nord-est de cette porte, alors qu'au travers de la Manneporte, vue du côté où son pied plonge dans la mer à droite, c'est-à-dire en se plaçant aussi à son nord-est, il est impossible de voir la Falaise d'Aval et l'Aiguille; on leur tourne le dos.

Il y a ainsi erreur de désignation, mais il

faut ajouter aussitôt qu'une telle erreur est tout à fait excusable, car les confusions entre Manneporte et Porte d'Amont ne sont pas rares.

Il y a eu, pendant le printemps et l'été de 1959 une très belle exposition de Claude Monet à la galerie Durand-Ruel à Paris. On y voyait un tableau en hauteur daté de 1885 représentant le même paysage que celui de la toile du Fogg Art Museum, mais amputé sur sa droite de tout le ciel et d'une partie de la roche, si bien que la Falaise d'aval et l'Aiguille dans le fond y apparaissent comme vues au travers d'un trou de serrure (fig. 4).

Ce tableau figurait au catalogue, sous la mention *La Manneporte d'Étretat*, ce qui constitue la même erreur¹.

**

Après cette confusion entre deux portes, qui n'a qu'une importance purement topographique après tout, je voudrais relever dans l'article de M. Charles S. Chetham une hypothèse qui me paraît un peu hasardeuse.

Comme il a été dit ci-dessus, M. Charles S. Chetham croit, à cause de la proximité de l'artiste par rapport au rocher et à la falaise que le tableau qu'il commente aurait été peint d'un bateau. Cette idée ne saurait être acceptée par qui connaît les lieux. Si, sur une rivière, une embarcation peut présenter suffisamment de stabilité pour permettre à un artiste d'y peindre ou, en tout cas, d'y dessiner,

en revanche, ni dans une barque de pêche, ni même dans un de ces doris à fond plat utilisés parfois par les pêcheurs à Étretat, ce n'est possible, à cause du clapotis qu'il y a toujours, à proximité du rivage, si calme que soit la mer. Et surtout l'installation sur un bateau eût été tout à fait inutile. Quand on n'est pas en période de morte-eau, en effet, la mer, en se retirant, découvre au nord-est et à proximité de la Porte d'Amont, une large plate-forme qui reste dégagée pendant près de deux heures et sur laquelle un peintre peut, sans trop de difficultés, installer son pliant et son chevalet. J'en ai fait personnellement l'expérience le 4 septembre 1959, en fin d'après-midi; j'ai pu, sans peine, retrouver l'endroit exact où Claude Monet a dû se placer et j'ai constaté que l'artiste avait reproduit fidèlement, sans addition ni arrangement, le paysage, y compris le premier plan de mer correspondant à une espèce de fossé existant entre la Porte d'Amont et la plate-forme, et d'où l'eau ne se retire jamais complètement.

Je suis donc convaincu, pour ma part, que

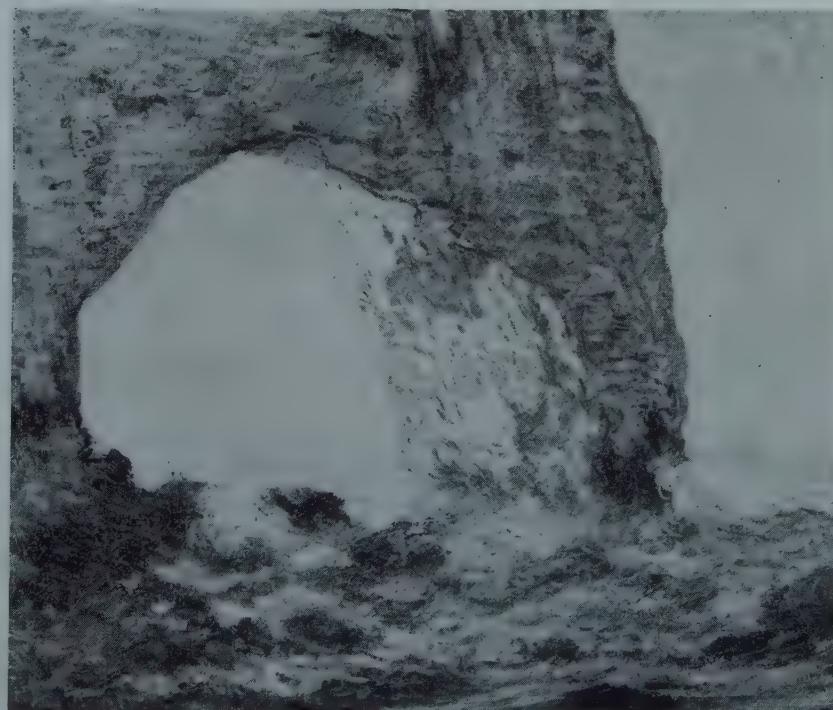


FIG. 3. — MONET. — *La Manneporte*. New York,
Metropolitan Museum.

1. Et moi-même, me fiant à la ressemblance superficielle, il m'est arrivé de commettre l'erreur inverse et d'intituler trop hâtivement *Porte d'Amont, près du Chaudron*, ce qui était en réalité la Manneporte.



FIG. 4. — MONET. — Marine dite *la Manneporte*, restituée ici comme *la Porte d'Amont*.
Coll. particulière.

Monet n'a pas eu à se mettre dans un esquif quelconque pour faire son tableau. Mais je rejoins volontiers M. Charles S. Chetham quand il observe qu'en tout état de cause Monet ne craignait pas, pour l'exécution de ses œuvres, d'affronter les fatigues, et de surmonter les difficultés du terrain. Alors qu'à

ma connaissance, ni Courbet, ni Boudin, ni Corot n'ont peint à Etretat que la Falaise d'Aval ou la Falaise d'Amont vues de la plage, c'est-à-dire d'un lieu très facilement accessible, alors que Matisse a même travaillé, la toile en porte témoignage, à la fenêtre de son hôtel², Claude Monet a maintes fois peint ces vues du haut des falaises; il a peint, également du haut de la falaise, la Porte d'Aval et l'Aiguille vues du côté opposé à celui qu'on aperçoit d'Etretat; il a peint sous la pluie³ dans le vent et la tempête⁴; pour peindre la Manneporte, il n'a pu, à l'époque, gagner ce point de la côte que par mer ou au prix d'une ascension de la falaise, suivie d'une descente dans un sentier accidenté et d'une longue marche sur les galets et les rochers glissants; et enfin, pour exécuter les deux tableaux objets de la présente notice, il lui a fallu, sinon monter en barque, du moins demeurer deux heures les pieds dans les algues, et effectuer, au flanc de la falaise d'Amont une rude descente, et une pénible remontée qui n'étaient pas sans péril.

Ainsi, et quelle qu'ait été la nature de la performance, l'essentiel demeure : Monet était, dans les divers sens du mot, un peintre vigoureux.

R. L.

2. Le tableau qui servit d'affiche à l'exposition chez Bernheim-Jeune en 1958.

3. Musée d'Oslo.

4. Musées de Lyon et du Jeu de Paume.

SUMMARY : *Cliff at Etretat*, by Claude Monet.

The 3 doors dug out in the rock by the sea at Etretat were often painted by Claude Monet. But, in the designation of certain canvases, one of them has sometimes been given a name, *la Manneporte*. In reality this door is the *Porte d'Amont*, and *la Manneporte* is the name of one of the others. Mr. Charles S. Chetham seems to have confused the two. He also considers that Claude Monet painted this door from a boat. In fact, Monet was able to set up his easel on a rocky platform left bare by the sea at low tide.

The canvas under consideration shows at all events that, more active than Courbet, Corot, Boudin and Matisse, Claude Monet painted at Etretat certain views which demanded some difficult scrambles and great physical fatigue.

A PAGE OF DEGAS SIGNATURES

BY THEODORE REFF

THE artfulness of Degas' art, its spirit of calculation and control, was of course best described by Degas himself: « Aucun art n'est aussi peu spontané que le mien. Ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres; de l'inspiration, la spontanéité, le tempérament, je ne sais rien¹. » Despite this ironic confession, it is surprising to discover in one of his sketchbooks (fig. 1)² evidence that his "reflection and study of the great masters" extended even to so peripheral and traditionally personal an element as the artist's signature. On a page containing his own signature and that of his friend Ernest Reyer, he reproduces those of four other nineteenth-century painters: Ingres, Delacroix, Daumier, and Gustave Doré. That they are either copied or accurately recalled is evident from a comparison with authentic examples³, some of which Degas may have studied in his own collection, where there were—at least in his later years—numerous works by all but Doré⁴.

But why these four names? Three of them—Ingres, Delacroix, and Daumier—are artists with whom he was familiar already in the 1860s as leaders of the major artistic movements of that period: Neo-Classicism, Romanticism, and Realism. They correspond to his own ambitious program of synthesizing the apparently disparate elements of classical drawing, romantic coloring, and realistic imagery into a comprehensive modern style. And three of the four are of course names beginning with "D", while Delacroix's first name begins with an "E", again like his own. It would therefore be tempting to see in this sketchbook exercise the young Degas' rather self-conscious search for a distinctive professional signature. It would appear at the lower right as a combination of elements derived from those he reproduced, the "D" from Daumier, the "e", "g", and "a" from Delacroix, and the final

"s" from Ingres, all unified through a common graphological rhythm.

Unfortunately the probable date of this page—perhaps also common sense—precludes such an interesting possibility. As Jean Boggs has shown, the sketchbook to which it belongs can be dated c. 1877 on external evidence⁵; the page itself need not date from the same year, but since Degas usually filled a sketchbook during a short time (unlike, say, Cézanne, who used some for twenty-five years), it surely belongs to the same period. Born in 1834, Degas was thus over forty years old, his signature already well established. Yet in studying its appearance in a sequence of paintings throughout the 1870s, we discover that one of its features, the initial "D", did change in form at about this time. In works of 1874-1875 it still consists of two distinct crossing strokes, as in the Delacroix signature here; in those of 1876-1877 the stroke is a continuously curving hook, as in the Daumier signature here and in all of Degas' later work⁶. Perhaps then he was experimenting with a new form of this letter—the successive transformations of the same letter in Doré's signature to approximate its rounded shape are a confirmation—or perhaps only reflecting on the analogies between his own and those of artists whom he admired or whose names begin with "D".

One signature on this page does not belong to either category, that of Degas' friend Ernest Reyer, a popular composer and music critic of the period 1860-1890 who is remembered today chiefly for his operas *Sigurd* and *Salammbô*, the latter based on Flaubert's famous novel⁷. The circumstances in which he met Degas are not known, but it was probably through Léon Halévy, who had written earlier in praise of Reyer's music and who was one of Degas' closest friends. They were in fact members of a circle of writers and artists around Halévy, whose regular Thursday dinners Degas has

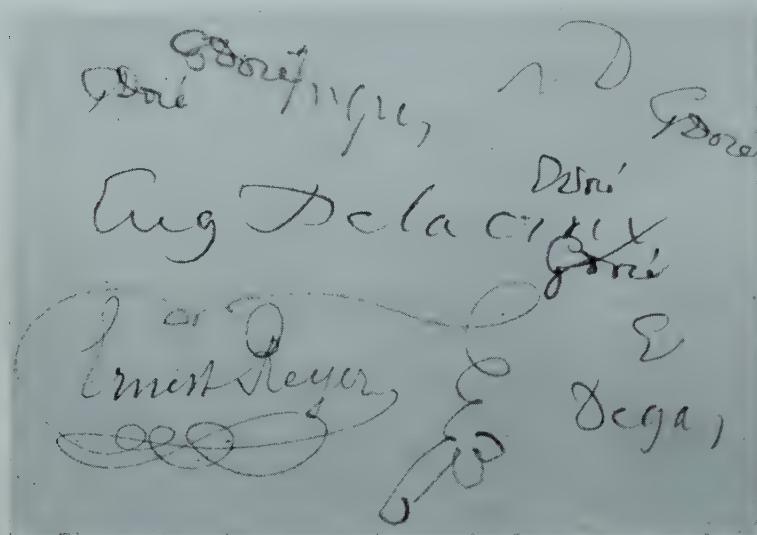


FIG. 1. — Page d'un carnet de croquis de Degas. B.N., Est. (DC 327d rés.), t. III, p. 43. Phot E. Mas.

commemorated in an amusingly informal sketchbook of souvenirs. Dating from the years around 1877—exactly the period we are considering—it includes a large satirical sketch showing Reyer seated timidly at the corner of a table surrounded by four enormous laundresses, with the caption: "Reyer proposant pendant longtemps une troisième loge à une blanchisseuse⁸." Daniel Halévy, who was present as a young man, recalls that Degas often teased Reyer in this spirit for his proverbial placidity⁹.

May the page of signatures in the other sketchbook be seen in the same context? It would be a weekly gathering at Halévy's during which the conversation turned to signatures

RÉSUMÉ : Une page de signatures de Degas.

Dans l'un des carnets de dessins de Degas qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, il y a une page très intéressante de signatures, celle de son ami Ernest Reyer, les autres de Degas lui-même, comportant en plus de la sienne, des imitations de celles d'Ingres, Delacroix, Daumier et Doré. L'auteur les interprète comme étant la preuve de l'intérêt que portait Degas à ces artistes et à la graphologie, et comme une influence possible sur l'évolution de sa propre signature.

NOTES

1. Quoted in P. A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, 4 vols., Paris, 1946, I, p. 117.

2. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, carnet DC 327 d rés., III, p. 43; 8,4 × 13,5 cm., pencil on plain white paper; previously unpublished.

3. See E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, dessinateurs et graveurs*, nouv. éd., Paris, 1950, III, p. 56 (Daumier), p. 126 (Delacroix), p. 311 (Doré), and V, p. 65 (Ingres).

4. See the lists of works in his collection at his death: *Catalogue des tableaux... collection Edgar Degas*, Paris, 1918, and *Catalogue des estampes... collection Edgar Degas*, Paris, 1918. Especially the

prints he may have collected much earlier.

5. Jean SUTHERLAND BOGGS, "Degas Notebooks at the Bibliothèque Nationale III: Group C (1863-1886)," *The Burlington Magazine*, C (July 1958), p. 245.

6. Compare LEMOISNE, *op. cit.*, II, Nos. 339, 363 and 380 with Nos. 393, 409 and 444.

7. See *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. Eric Blom, London, 1954, VII, pp. 142-143.

8. Edgar DEGAS, *Album de dessins*, préface de Daniel Halévy, Paris, 1949, pp. 2-3.

9. LEMOISNE, *op. cit.*, I, p. 148. Other members of this circle were Henri Meilhac, Louis Ganderax and Boulanger-Cavé.

(one of those present, Henri Meilhac, had begun his career as a caricaturist). Reyer, having just been elected to the Institut de France, signs his name with a marvellous excess of flourishes, and Degas adds those of two former members of the Institut, Ingres and Delacroix. That the pages does represent the collaboration of Reyer is evident from the differences in rhythm and pressure between his signature and all the others. Alternatively, we may imagine the latter signing at Halévy's—or elsewhere—and Degas later reflecting on its graphic character, turning quite naturally to the examples of artists whom he admired and finally to his own.

For there is evidence in their placement and size of the order in which they appeared: Reyer's first, Delacroix's second (the reverse is also possible, both being prominent in the field), and Ingres' third; then those of Daumier and Degas himself filling the available spaces; and finally the sequence of small Doré's partially overlapping the earlier ones.

However interpreted as to origin, this page of signatures remains a document of that searching curiosity about the smallest elements of art and the artistic in daily life which was so enduring a characteristic of Degas' spirit.

T. R.

UNE ÉPREUVE UNIQUE D'UN "CAPRICE" DE GOYA AU CABINET DES ESTAMPES DE PARIS

PAR JEAN ADHÉMAR

EN 1953, un lecteur du Cabinet des Estampes nous présentait un exemplaire des *Caprices* de Goya, premier tirage avant lettre, offert par le Maître à l'un de ses ancêtres. Parmi les pièces de cet exemplaire que se sont disputés français et étrangers, et dont plusieurs estampes sont notamment dans la célèbre collection de M. Philip Hofer, la Bibliothèque Nationale de Paris s'est réservé plusieurs gravures exceptionnelles, dont celle que nous publions ici (fig. 1).

A première vue, nous l'avions prise pour un état de la planche n° 23 (L.D. 60) (fig. 2). Mais la regardant mieux, nous avons pu constater que c'était un cuivre différent, et que nous avions là la seule épreuve connue d'une gravure qui ne figure pas dans les *Caprices* malgré sa qualité exceptionnelle. Ses rapports avec le n° 23 sont évidents; les grandes lignes de la composition s'y retrouvent exactement, dans les mêmes dimensions, nous nous en sommes assuré par un calque. Mais l'esprit est bien différent; ici on sent le peintre, qui travaille largement, en taches expressives sur un fond d'eau-forte; dans l'autre on sent le métier parfois petit d'un exécutant; remarquons surtout la figure de l'homme qui lit la sentence et celle de celui qui est derrière lui; notons comment sont traités les assistants au premier plan, et comment ils sont suggérés au fond ici, alors qu'ils sont détaillés dans la planche éditée.

Nous ne pouvons aller plus loin, puisque d'excellents juges se prononceront, MM. Harriss, Sambricio, Crispolti, Hofer, López-Rey qui, ici même parfois, parleront de l'élaboration des *Caprices* dans de prochains travaux; mais il faut remarquer dans les *Caprices* deux manières très distinctes. Une manière large, celle de la planche inédite que nous publions, assez exceptionnelle, qui est celle de pièces comme



FIG. 1. — GOYA. — Une des planches des *Caprices*, épreuve unique. B.N., Est.

actuellement un mystère...

Cette acquisition du Cabinet des Estampes est d'autant plus précieuse que le thème de la femme coiffée du San Benito a hanté Goya pendant presque toute sa vie. On sait que dans les *Caprices*, plusieurs planches la représentent, et, plus tard, dans les dessins du Prado attribués aux années 1814-1820, l'artiste y est encore revenu (pl. 90-93 du *Goya* de Malraux-Gassier, éd. Skira, 1947). On retrouve aussi

C'est chaud (les moines), *Pour avoir été sensible* (prisonnière). Une autre manière existe, elle a des qualités éminentes mais est parfois petite (*Hasta la muerte*, par ex.). Il est très intéressant de remarquer que tel sujet est souvent traité deux fois; prenons par exemple « le bas bien tiré »; nous avons une gravure *large* (*Il est bien tiré*), et une plus petite (*Elle prie pour elle*). Autre exemple de pièces des deux manières opposées dans lesquelles est traité le même sujet, les planches : *Qui est plus votre esclave* et *Même en la regardant...* Je ne sais plus qui a dit que le graveur Estève avait une part dans les *Caprices*; nous aurions peut-être là une explication de ce qui reste

le même personnage accablé dans la *Scène de l'Inquisition*, la peinture de l'Académie de San Fernando qu'on date généralement de la fin du XVIII^e siècle.

Ce genre de supplice, l'exposition publique, étant relativement rare au XVIII^e siècle, il semble qu'on pourra identifier la scène qui a tant frappé Goya. Il pourrait bien s'agir d'une exposition publique avant l'exécution capitale d'une sorcière, dont le dernier exemple, selon Lhorente, archiviste de l'Inquisition et ami de Goya, daterait de 1783 : alors on brûle à Séville une femme jeune et belle, « convaincue d'aimer le diable et de savoir l'avenir par cœur ». Il pourrait aussi bien s'agir d'une « pénitence publique », sans exécution capitale, pénitence dont Lhorente nous dit que quatorze eurent lieu entre 1794 et 1797. Mais les dessins de 1814-1820 donnent peut-être une indication précieuse pour l'identification : Goya y dit qu'il a vu la scène à Saragosse, c'est-à-dire sans doute dans sa jeunesse, avant 1780, puisqu'il est peu revenu dans cette région ensuite.

J. A.

SUMMARY : *A unique proof of an engraving by Goya in the Cabinet des Estampes.*

A Goya engraving acquired in 1953 by the Bibliothèque Nationale and which at first sight appeared to be a state of a famous plate in the "Caprichos" (n° 23) proved to be a different copperplate of which it is the only known print; despite its exceptional quality, it does not figure in the "Caprichos" where it is not rare to find the same subject treated twice in a slightly different way.

Executed in a broad, noble style, this work has not only great aesthetic value: its subject, a person wearing a hat, exposed in public is a theme which had haunted Goya all his life, and is found again on several occasions in his works.

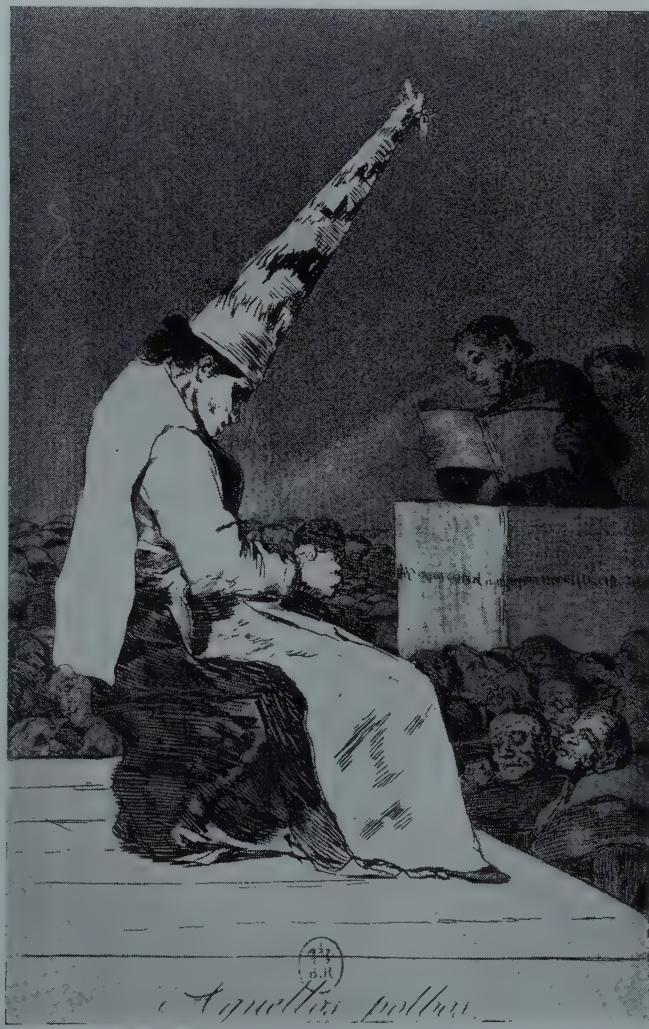


FIG. 2. — GOYA. — *Aquellos polvos.*
Plaque n° 23 des *Caprichos*. B.N., Est. Phot. E. Mas

B I B L I O G R A P H I E

GIANGIORGIO ZORZI. — *I Designi delle antichità di Andrea Palladio*, 1 vol. cart 35 × 25, 204 p. ill. en pl. h. t., Casa editrice Neri Pozza, Vicence, 1959.

L'ouvrage par lequel Giangiorgio Zorzi présente les dessins de Palladio d'après des monuments antiques dépasse en intérêt ce que pourrait faire penser son titre. En effet l'auteur, qui nous livre là les premiers résultats de travaux entrepris par lui il y a une cinquantaine d'années, ne se contente pas de commenter d'une façon exhaustive les recueils de dessins possédés par le Royal Institute of British Architects de Londres et le Musée civique de Vicence, il reprend dans leur ensemble les problèmes biographiques de Palladio, y apportant de nombreuses rectifications, précisions et adjonctions. Il reconstitue notamment toutes les étapes des voyages de l'artiste en Italie et en France, au cours desquels celui-ci a réalisé ces études d'après l'antique : il reprend les itinéraires, retrace les expériences culturelles de l'artiste, décrit les monuments tels qu'ils étaient à l'époque où le grand architecte les vit, et date enfin tous ces relevés. Dans une seconde partie, Giangiorgio Zorzi dresse un catalogue raisonné de ces dessins, classés en différentes parties : livre des arcs de triomphe, livre des thermes, livre des temples, livre des théâtres, livre des palais impériaux, livre des amphithéâtres, livre des monuments divers. Une vingtaine de dessins, traditionnellement attribués à Palladio, sont exclus par lui de ce catalogue. Ensuite nous trouvons un exposé des études approfondies qu'avait faites Palladio sur Vitruve, et des dessins prévus par lui pour l'illustration de ce texte fameux dont les figures perdues ont suscité l'imagination de tant de beaux esprits pendant plus de trois siècles. Un des résultats les plus tangibles de ce monumental ouvrage est de montrer l'imprégnation profonde de l'antiquité, subie par Palladio, essentielle à la formation de son style que l'auteur expose, dans les différentes étapes de son évolution. En deux précieux appendices, Giangiorgio Zorzi montre comment furent préparés les *Quattro libri dell'architettura* et publie avec un commentaire philologique les divers fragments manuscrits conservés de cet ouvrage. Enrichi de magnifiques planches en phototypie, ce livre a été présenté par les éditions Neri Pozza d'une façon digne de son objet. Est-il besoin de souligner aussi l'intérêt que présente pour les historiens de l'art antique la publication de ces relevés cotés du grand architecte, d'après des monuments aujourd'hui beaucoup plus ruinés, ou même disparus, bien que ces dessins soient pour la plupart des restitutions?

GERMAIN BAZIN.

LEONHARD ADAM. — *L'Art primitif* (trad. de l'anglais), Arthaud, 1959, in-18, 345 p.

Cet ouvrage d'un grand savant est un livre de vulgarisation sur l'Art primitif qui s'adresse au grand public. En effet, l'auteur commence par donner quelques caractéristiques générales de l'art primitif, telles son conservatisme, son « réalisme intellectuel », son origine essentiellement religieuse, sa plasticité, etc., qui

sont fort intéressantes, mais, ne s'appuyant pas sur un exposé descriptif satisfaisant ne peuvent constituer un guide pour un nouvel adepte de l'Art primitif, car l'auteur passe d'un style à l'autre, d'une influence à l'autre, et d'une théorie à l'autre, avec une facilité déconcertante, et ses illustrations sont trop peu nombreuses.

Certaines régions sont très bien étudiées, comme par exemple l'Australie, la Mélanésie, l'Amérique du Nord, mais d'autres sont souvent amputées de plusieurs arts importants, par exemple l'étude de la sculpture d'Afrique noire (qui est la plus importante contribution à l'art primitif du monde) est réduite à une énumération confuse des diverses tribus soudanaises, principalement de la Nigéria, et mentionne à peine l'art du Congo. De même, en Amérique, les arts du Mexique, du Guatemala et du Pérou, sont passés sous silence sous prétexte qu'ils appartiennent aux hautes civilisations évoluées, cependant le plateau mexicain n'a pas connu que les Aztèques et les Toltèques, mais également un nombre impressionnant de cultures archaïques (Tlatilco, Ticomán dans le Centre, Colima, Nayarit, Jalisco, etc., dans le Mexique occidental), qui sont des exemples frappants d'Art primitif montrant des caractéristiques d'art archaïque panaméricain d'ailleurs.

Cependant il faut reconnaître que l'auteur a un souci constant des datations, c'est-à-dire de la situation dans le temps de tous les arts primitifs, qui clarifie grandement l'exposé ; il a recours le plus souvent aux dates obtenues par la méthode de C₁₄ qui est certainement le moyen de recherche le plus sûr. En outre, la bibliographie est très complète, et mentionne les ouvrages les plus récents, à l'exception, toutefois, des remarquables livres de Thor Eyerdahl sur l'île de Pâques et le peuplement de la Polynésie qui font autorité sur le problème de ce célèbre site.

L. FORANI.

THEODOR MÜLLER. — *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts* (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, vol. XIII, 2), Munich, F. Bruckmann, 1959, 1 vol. in-4°, 319 p., pl. coul. et fig.

Commencée en 1887 et poursuivie jusqu'en 1926, la magnifique collection des catalogues du Musée National bavarois de Munich a été reprise il y a trois ans, grâce à l'énergie du directeur actuel, M. Theodor Müller. Série mémorable, où parut notamment (en 1926) le catalogue des ivoires par Rudolf Berliner, véritable monument d'érudition et modèle de connaissance éclairée. Le présent volume, tout comme celui de Hans Robert Weihrauch (*Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, vol. XIII, 5, Munich, F. Bruckmann, 1956), ne le cède en rien à cet illustre exemple. Catalogue « scientifique » par le nombre de renseignements matériels, techniques et historiques (description, signalement des restaurations ou des manques, indication des provenances et de la bibliographie), il reste pourtant d'une louable concision, les rapprochements avec d'autres œuvres, les commentaires touchant l'ico-

nographie, les attributions ou la chronologie étant réduits au strict nécessaire. La masse des publications de vulgarisation est aujourd'hui telle, qu'il convient d'en faire le tri, savoir « oublier » ses lectures, car il n'y a rien, dans ces publications, qui puisse utilement « servir » à l'explication de l'œuvre. Toutes les sculptures cataloguées sont, bien entendu, reproduites (quelquefois en plusieurs photographies), en figures de grandeur convenable — nous insistons là-dessus, car souvent, dans des catalogues récents bien faits, on réduit la dimension des reproductions dans des proportions vraiment excessives — mais sans le luxe des pleines pages et des quadrichromies nombreuses. C'est ainsi, par son texte et son illustration, un parfait instrument de travail et de référence, qui sera indispensable à tout historien de l'art allemand entre 1450 et 1550, tant l'importance des sculptures du Musée National bavarois est grande.

Les notices sont réparties en plusieurs chapitres, selon la provenance des objets de telle ou telle région ; méthode que l'on pourrait contester (car il y a des sculptures sans provenance assurée) et qui pourrait être incommodé sans les précautions prises chaque fois par l'auteur et sans les index admirablement bien faits. Un bref supplément du volume XIII, 1, du catalogue (sculptures avant 1450, par P. M. Halm et G. Lill, paru en 1924), précède l'énumération des œuvres de la fin du Moyen Age et de la « première Renaissance ». Dans ce « supplément » il faut signaler la statuette bourguignonne de la Vierge à l'Enfant, vers 1420, appartenant à l'art slutérien, déjà connue par les publications de Georg Troescher et de Henri David. D'autres œuvres françaises, plus récentes que 1450, sont à relever dans le catalogue (elles sont comprises dans le chapitre « Rhénanie et l'ouest du Rhin »). La plus intéressante est la figure de saint Aré, évêque de Névers († 558?), n° 113 (fig. 1). Selon la légende, son corps fut, après sa mort, mis dans un barque et miraculeusement porté par la Loire, à contre-courant, vers Décise, où son tombeau fut érigé dans la crypte de l'église. Le saint est représenté mort, dans une barque ; l'œuvre, de la fin du xv^e siècle, est de très belle qualité ; elle provient de la région nivernaise, où elle se trouvait dans une collection particulière pendant le xix^e siècle. Acquisition récente du Musée bavarois, elle s'apparente moins, semble-t-il, à l'art du Bourbonnais qu'à celui de



FIG. 2. — HANS LEINBERGER. — *Saint-Jacques le Majeur*.
Musée National Bavoroïs.

la Bourgogne. Un autre sculpture française mérite mention, le n° 123, une grande figure en bois de sainte femme, du début du xvi^e siècle ; ce pourrait être sainte Madeleine, car elle porte une boîte d'onguents : mais sa main et le récipient sont modernes. Le visage a été décapé. De quelle région vient-elle, à quoi s'apparente-t-elle ? On hésite, malgré les proportions très allongées, à la placer en Lorraine, les influences alsaciennes ne se voient guère. Peut-être est-elle, après tout, champenoise (par comparaison avec la Vierge de Rouvray, du Louvre). Plus énigmatique est encore la petite statuette en bois de tilleul, représentant saint Jean-Baptiste (n° 111) ; l'iconographie est bien française, le style l'est moins ; peut-être la date proposée par M. Müller — vers 1450-1460 — est-elle un peu trop ancienne, ce qui trouble la recherche.

Ce sont, évidemment, les sculptures de l'Allemagne méridionale et de l'Autriche qui sont, au Musée de Munich, les plus importantes : les œuvres d'Erasmus Grasser (la Vierge et saint Jean provenant de Pipping et les prophètes venant des stalles de la Frauenkirche de Munich), qui représentent l'art « munichois » de la fin du Moyen Age ; sculptures de Hans Klocker (collaborateur de Michael Pacher), et en particulier le



FIG. 1. — *Saint Aré dans la barque*, France, fin du xv^e siècle.
Musée National Bavoroïs.

retable de Tramin, dans le Tyrol du Sud; une délicieuse Vierge et deux angelots de Hans Mütscher, qui, dans la peinture comme dans la sculpture, a joué un rôle si important lors du « passage » entre le style du début du xv^e siècle et le « style dur » de la fin de ce siècle; la grande Vierge de Michael Erhart. Les œuvres maîtresses du musée, celles dont on garde le souvenir longtemps après l'avoir visité, sont les statues de Hans Leinberger (fig. 2), un très grand maître du début de la Renaissance, qui est trop peu connu chez nous, et la célèbre série des Riemenschneider. Celle-ci suffirait, à elle seule, à la gloire du musée et à l'importance du catalogue. Vingt statues ou statuettes, dont le retable de Gerolzhofen, et le célèbre ravissement de sainte Madeleine. Il a été récemment question, dans la *Gazette*, de ces merveilleuses sculptures (J. Bier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1954 et 1957).

Les limites chronologiques adoptées pour ce volume y ont fait inclure un certain nombre d'œuvres de la pleine Renaissance, médaillons en bois et en pierre — et non seulement les délicieuses sculptures de Conrad Meit, « tombier » de Brou — notamment la belle série des reliefs héraldiques par Loy Hering. Un autre volume (XIII, 3) est en préparation, sur la sculpture des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles.

LOUIS GRODECKI.

Lars-Ivar RINGBOM. — *Paradisus terrestris; Myt, bild och verklighet*. (Acta societatis scientiarum fennicae, nova series C., I) Helsingfors, (1958). Un vol. in-4°, 466 p. et 208 ill.

L'auteur de ce livre, qui contient un copieux résumé en anglais, montre comment s'est formé dans l'antiquité le mythe du paradis terrestre, comment il inspira les artistes de l'époque chrétienne et du Moyen Age. M. R. croit découvrir le lieu d'origine de cette croyance.

Le mythe du jardin d'Eden est lié à la conception que les prédecesseurs de Ptolémée se faisaient de la terre : un disque plat, encore représenté sur des cartes médiévales et entouré de la sphère céleste. En général l'Est est situé au sommet de la carte et est occupé par le Paradis; parfois Jérusalem est au centre. Du Paradis s'écoulent quatre fleuves : Pison, Géhon, Tigre et Euphrate. Les anciens plaçaient donc ce Paradis en Arménie, aux sources du Tigre et de l'Euphrate, et croyaient que le Pison et le Géhon, après un cours souterrain, reprenaient sous le nom de Gange et de Nil. C'est pourquoi, sous Constantin, les paysages nilotiques sont assimilés au Paradis. Les Pères de l'Eglise firent de la légende un symbole, et des fleuves les images des vertus. Le Paradis devint l'Eglise et cette conception fut illustrée au Moyen Age. Le mythe d'un Paradis qui existait à l'âge d'or se transforma en celui du Paradis céleste où le temps cessera d'exister. Le Paradis jardin et le Paradis céleste se confondront après le Jugement dernier et la nouvelle Jérusalem se trouvera soit sur l'emplacement du vieux Paradis, soit sur le Mont Sion ou le Golgotha, où descendra le Messie. L'auteur suit la représentation de cette « parousia » à Albenga, à Ravenne, où les mosaïstes s'inspirent de plusieurs passages de Saint-Mathieu (XXIV, 29, 30, 31), ce qui détermine des variantes.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à la revue de ces représentations où apparaissent la montagne du Paradis, la fontaine de vie, qui serait celle de l'ardvi sura Anahita, de la déesse fontaine des

Iranians ou le nymphée de la grecque Artémis. L'auteur examine les images du Paradis qui figurent sur les voûtes de Sainte-Constance à Rome et leur donne, après Strzygowski, une origine iranienne : Constance était la veuve de Flavius Hannibalianus à qui son beau-père Constantin destinait l'Arménie; ce décor est une « persanerie ». Le sanctuaire d'ardvi sura est symbolisé par l'arc avec coquille et cet arc serait passé dans l'architecture et l'iconographie chrétienne. Peut-être pourra-t-on objecter que l'arc avait un sens plus vaste et nous avons essayé de montrer dans notre ouvrage intitulé « Mystique et Architecture; symbolisme du cercle et de la coupole », paru en 1954, et demeuré inconnu de l'auteur, que l'arc pouvait être un résumé de la coupole cosmique. Les symboles, nous avons insisté sur ce fait, sont facilement interchangeables. Pour M. R. bien d'autres documents prouveraient l'origine iranienne de la conception du Paradis, par exemple le grand plat de bronze du musée de Berlin (époque de Chapour II), les canons des évangiles avec leurs arcades qui seraient celles du Paradis, la fresque de Bagawat qui montre le grand iwan d'un palais, les candélabres qui rappellent l'autel du feu. M. R. soutient avec beaucoup de science ces hypothèses; il veut assimiler la thôos de Nysa, celle qui figure sur les fresques de Boscoreale, celle qui est taillée dans le roc à Petra, le temple rond du jardin d'Eden sur la mosaique de Damas. Nous croyons avoir montré dans le livre cité que le symbole de la thôos est beaucoup plus ancien, qu'il remonte peut-être aux temps minoens, qu'il répond aux cultes des divinités souterraines et des héros guérisseurs et explique la forme de certains tombeaux, en particulier du sépulcre du Christ.

Dans sa dernière partie, M. R. veut localiser l'origine du mythe et il étudie les ruines de Shiz en Azerbaïjan, la cité sainte des Mages, découverte par A. U. Pope en 1937. Ce site passait pour être le centre de la terre. Sur un plateau qu'entourent des vallées riches en eaux et en métaux précieux et appelé le trône de Salomon, les Iranians auraient placé le paradis terrestre. Les Sassanides y bâtirent le temple du feu, Atur Gushnasp, leur sanctuaire national, que représenterait le plat du Musée de l'Ermitage. Au centre de ce haut lieu existe un lac au niveau constant, qui semble être un lac de cratère et qui fut réputé être la source des grands fleuves. M. R. croit qu'un jardin de type oriental put être planté autour du Saint des Saints de forme circulaire. Il tente de reconstituer cet édifice et montre comment le souvenir s'en maintint dans les traditions et dans l'art.

Cet ouvrage, plein de faits et d'idées, nous prouve de rôle que jouaient les symboles dans l'Antiquité et le Moyen Age. Lorsque voici une quinzaine d'années nous commençâmes notre ouvrage, nous ne rencontrions que sourires auprès de savants archéologues. Les ouvrages de M. Baldwin, celui de M. Ringbom montrent qu'il est impossible maintenant de comprendre certaines formes, si l'on n'évoque pas les idées, les croyances, les cultes, les mythes, les légendes.

LOUIS HAUTECŒUR.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. — *Inventarios Reales: Bienes que pertenecieron a Felipe II*, vols. X and XI of the *Archivo Documental Español* published by the Real Academia de la Historia, Madrid, 1956-1959.

F. J. Sánchez Cantón, the deputy director of the

Prado Museum, has once more brought out in print a document of real importance for the history of art. Since 1921 when, then a professor of Portuguese literature at the University of Madrid, he was entrusted with the edition of the sixteenth-century Spanish translation of Francisco d'Ollanda's *De la pintura antigua*, Sánchez Cantón has from time to time edited important documents bearing on the history of art. In 1956, he was responsible for an edition of the original manuscript of Pacheco's *Arte de la Pintura*—a task in which he had been engaged since 1921. With Pacheco's manuscript now available in book form, it should be possible to undertake a critical edition of what is probably the most important art-treatise published in seventeenth-century Spain.

The inventory of Philip II's possessions was begun on October 12, 1598, a month after his death; when it was completed—on December 2, 1610—it filled 1,057 folios, divided into two volumes, the number of entries reaching 5,576, according to the consecutive numeration that Sánchez Cantón has thoughtfully provided. In the 1890's, Rudolf Beer made available in print a good many sections of the inventory to other scholars, in the Vienna *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*. Now Sánchez Cantón has published the whole text. There is hardly any need to underline the importance the publication of this inventory would have for historians of art in nearly every field, even without the editor's scholarly apparatus. It is even less necessary when one considers that here he has written an informative preface and notes which, though not numerous, add to the usefulness of the edition, as well as an *Index of Objects*, where obsolete terms are concisely explained, much to the benefit of both laymen and scholars.

Most of the Spanish royal inventories have been only fragmentary published, a situation causing no small difficulty for historians, particularly for those concerned with the history of art. Such scholars will doubtless welcome Sánchez Cantón's latest publication. Surely this reviewer is not alone in wishing that Sánchez Cantón would encourage, or undertake himself, the publication *in toto* of those inventories still tied up in the Spanish archives.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

Cesare BRANDI. — *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro* (Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro, n° 36).

Le cadre, dans la mesure où il n'est qu'ornement surajouté, nuit à la beauté pure : que M. Cesare Brandi ait recours à l'autorité de Kant pour justifier l'audace d'avoir, dès 1942, affranchi certains tableaux anciens de leurs bordures moulurées et dorées, prouve assez comme l'évolution précipitée du goût contraint le « muséographe » à dépasser le plan technique des artifices de présentation vers la réflexion esthétique.

A le définir par sa fonction, qu'est-ce qu'un cadre ? Le raccord entre un espace *pictural* et deux autres spatialités : *physique* (le monde où évoluent des spectateurs), *architecturale* (la paroi de support, traitée soit comme simple plan, soit comme superficie déjà organisée). Cette double relation n'affecte pas tant l'œuvre en son « éternel présent », que son *actualisation* pour une conscience *historique* ; elle ne saurait se déterminer

une fois pour toutes, même sous garantie du vouloir explicite de l'artiste ; que l'un de ses trois termes change, elle doit être *ré-inventée*. Le respect des rac-cords originaires n'est légitime qu'autant que demeure inchangée l'ambiance spatiale, ne s'impose que dans le cas où cette ambiance fait en elle-même figure d'œuvre d'art. Le problème du cadre n'est en somme qu'un cas particulier du problème des « ajouts » : comme les repeints ducciesques à la Madone de Coppo, les plafonds lambrissés autour d'un Véronèse vaudront d'être conservés, ou l'ordonnance d'une collection en soi significative, telle la luxuriante galerie Pitti. Garder tous les cadres par routine, les supprimer tous par principe, ces dérobades s'équivalent. Le vrai musée — architecture dont toute la fin est dans « l'épiphanie » de peintures —, doit assurer leur « restauration préventive », non seulement au sens banal de conservation, visibilité, transmission, mais comme sauvegarde des exigences esthétiques imposées par la spatialité de l'œuvre à son ambiance.

Me permettrait-on une réserve ? Je crains que dans son effort pour « relativiser » le problème, M. Brandi ne se soit arrêté trop tôt ; qu'entre les trois spatialités à raccorder, l'architecturale n'ait été privilégiée. Soit un portrait de Raphaël au Palais Pitti ; ne peut-il, *en tant que Raphaël*, demander à être délivré de ce même cadre qui lui est nécessaire *en tant qu'exposé au palais Pitti*? Le conserver, l'ôter, dépendra de ce qui précisément est donné à voir ; tout choix sera occasionnel, toute exposition étant de circonstance. Il importe d'associer à la *relativité du raccord* cette *relativité des perspectives*.

B. TEYSSÈDRE.

Jean LARAN. — *L'Estampe*, avec la collaboration de Jean ADHÉMAR et de Jean PRINET. Préface de Jean VALLERY-RADOT. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. Un vol. in-4° en deux tomes. T. I, Texte, XVI-432 p. T. II, Illustrations, 444 pl., dont 16 en coul.

En entrant en 1908 au Cabinet des Estampes, où il devait faire toute sa carrière avant d'en devenir le conservateur, Jean Laran avait trouvé sa voie. Homme d'un goût raffiné, il devint rapidement le parfait connaisseur de l'estampe à qui l'on doit, entre autres, une belle étude d'ensemble sur les gravures du XIX^e siècle dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel (1925-1926), de remarquables travaux sur Rembrandt, Daumier, Corot, et les premiers volumes de l'Inventaire du Cabinet des Estampes (*Inventaire du Fonds français après 1800*) dont il a conçu le plan et qui en est aujourd'hui à son vingt-quatrième volume. Cette vaste entreprise n'a d'égale dans aucun autre pays.

Déjà, il avait tenu la gageure en 1943 de publier sans illustrations une synthèse de l'histoire de la gravure d'une clarté saisissante, dans une collection dont les volumes de format de poche ne comptent qu'un peu plus d'une centaine de pages. C'est à l'échelle du sujet traité, et dans toute son ampleur, que paraît aujourd'hui cette histoire complète de la gravure depuis les origines jusqu'à nos jours. Cet ouvrage était presque terminé lorsqu'il fut interrompu en 1948 par la mort de l'auteur. La publication en a été assurée selon sa volonté et d'après ses instructions par M. Jean Adhémar et M. Jean Prinet, conservateurs au Cabinet

des Estampes, le premier ayant en outre achevé le chapitre VI, *La Gravure au XVIII^e siècle*. La rédaction du chapitre VII, *L'Estampe en Chine et au Japon*, a été confiée à M. Jean Bühot, conservateur au Musée Guimet, puis à M. Vadime Elisséev, conservateur du Musée Cernuschi. Le chapitre XIII, *Tendances de l'Estampe contemporaine* est signé de M. Jean Adhémar, qui, avec M. Jean Prinet, a continué et augmenté l'index. Ceux-ci sont responsables avec M. Jacques Lethève du choix définitif des illustrations, dont la réunion avait été commencée par l'auteur lui-même.

Dès l'introduction, nous sommes au fait de la méthode de travail qui a commandé la composition de l'ouvrage. L'historien de la gravure ne peut se récuser comme critique. En face de millions de pièces, un choix s'impose et ce choix doit être motivé. Le milieu compte sans aucun doute, mais autre chose compte aussi et bien davantage, le génie : « En art, le grand fait, c'est le grand homme. » La chronologie est souveraine, mais la primauté de la technique, ou plutôt des techniques, ne l'est pas moins, et leur date d'apparition n'est pas la même.

Dans l'exposé d'ensemble des faits, dans la hiérarchie entre les créateurs et les interprètes, entre les maîtres et les autres, il faudra donc encore observer l'évolution particulière de chaque technique et faire aussi le départ entre la gravure de reproduction et la gravure originale. Telle est la méthode et tel le plan d'ensemble.

Le résultat est celui que l'on est en droit d'attendre d'un ouvrage aussi fortement conçu, aux chapitres bien définis, aérés, jalonnés de sous-titres. C'est ainsi que l'auteur étudie successivement les premiers bois d'Occident, l'aurore de la taille-douce, Dürer et son temps, l'épanouissement du métier classique, l'eau-forte de peintre et Rembrandt, la gravure du XVIII^e siècle, l'estampe en Chine et au Japon, l'histoire de l'estampe moderne, le burin et l'eau-forte au XIX^e siècle, la lithographie au XIX^e siècle, le bois au XIX^e siècle, l'estampe après 1900.

C'est à l'harmonieuse succession de ces chapitres découpés d'une main sûre dans une matière immense, c'est à l'art de la composition, à la clarté de l'exposé, au style d'une élégance naturelle et soutenue, que ce beau livre doit l'équilibre de son ordonnance et la richesse de sa substance.

Nulle part on ne sent l'effort dans une synthèse qui, étant le bilan des connaissances sur le sujet traité, a exigé cependant une information d'une ampleur peu commune. Le lecteur en bénéficie mais sans effort, car l'appareil scientifique, qui alourdit en général les ouvrages de ce genre, a trouvé sa place à la fin du volume. L'index, qui accorde aux artistes une notice bio-bibliographique et les caractérise en quelques lignes, sinon en quelques mots, est un instrument de travail de haute précision.

Mais il y a davantage encore. L'auteur de cette nouvelle histoire de la gravure, tenant toutes les promesses de l'introduction, se double constamment d'un critique singulièrement averti, et d'une indépendance absolue. Le goût raffiné de ce parfait connaisseur de l'estampe lui permet de faire percevoir au lecteur des nuances qu'il sait définir et rendre saisissables avec un singulier bonheur d'expression. Dans ce tableau si fortement contrasté, où rien n'est omis de ce qui devait être dit, les idées directrices apparaissent en pleine clarté et

les œuvres maîtresses se détachent avec un puissant relief. Cette remarquable « somme » porte la marque de la forte personnalité de son auteur et de son délicat sentiment artistique. Fruite de trente-cinq ans de recherches et de réflexions, elle apparaît comme le véritable testament spirituel de l'homme éminent, dont toute la carrière s'était passée au milieu de la plus riche collection d'estampes du monde.

Ceux qui ont eu le privilège de connaître M. Jean Laran et qui ont conservé le souvenir de cet esprit d'élite, de son indépendance de caractère, de la clarté de son jugement et de la finesse de goût, le retrouveront tout entier dans ce beau livre.

JEAN VALLERY-RADOT.

MM. M. Kitson et M. Röthlisberger donnent dans le *Burlington Magazine* de septembre-octobre un second article sur le *Liber Veritatis* de Claude Lorrain. Une de leurs théories essentielles est que les dessins de Claude sont déformés ou bien pour reproduire les tableaux de dimensions différentes au format des pages de l'album, toujours de même dimension, ou pour mettre le plus grand nombre possible de détails caractéristiques dans le dessin (les figures, selon eux, sont agrandies, les éléments du paysage réduits). Il y aurait, de plus, une demi-douzaine de dessins ne correspondant à aucun tableau et un plus grand nombre de dessins correspondant au tableau dans sa composition mais en différant par le détail. Ces particularités n'étonnent pas les auteurs; au contraire, ils estiment surprenant qu'il n'y ait pas non plus d'*Odd drawings* dans le volume.

Une seconde partie de leur démonstration s'attache à nous montrer que Claude ne dessine pas le *Liber Veritatis* pour se garder des copistes, mais pour éviter les imitateurs (non d'ailleurs par souci d'argent mais par souci de réputation). Enfin, ils pensent que les noms de collectionneurs ont été inscrits assez tard par l'artiste "in middle-age, sitting down in the evenings", d'où les erreurs de noms.

Cet article intéressant et audacieux ne manquera pas de retenir l'attention des érudits. Ceux-ci y signaleront un défaut commun aux jeunes auteurs, une sûreté de diagnostic un peu dangereuse, car les auteurs ne veulent donner de règle : « le degré de déformation n'est pas constant, écrivent-ils; rien n'est constant, rien n'est régulier », ce qui équivaut à dire que nous sommes obligés de leur faire toujours confiance, en faisant abstraction des remarques et des travaux précédents sur Claude. Par exemple ils nous assurent que Claude ne fait pas deux dessins lorsqu'il fait des répliques à plusieurs années de différence : "Claude occasionally made a note on the back when he had used a drawing twice, but more often he did not." Qu'est-ce qui nous le prouve? On voudrait croire qu'ils ont raison, mais on n'est pas forcé de les croire. Lorsqu'ils nous disent que *La Fête villageoise* du Louvre est reproduite dans le *Liber Veritatis* pour sa partie droite seulement, on peut penser, contre eux, que Claude a peint deux tableaux différents, l'un reproduit par le dessin, l'autre, celui du Louvre, non reproduit. Dans certains cas, on est étonné du raisonnement : *Le Port de Marinella* du Petit Palais comporte un groupe de personnages au premier plan, et un dessin donne le groupe; or les auteurs, au lieu de le rapprocher, nous disent que ce groupe est celui de droite dans *La Fête villageoise*, pourtant assez différent.

G. W.

SOMMAIRE

CONTENTS

MARTIN WEINBERGER :

Professeur honoraire, Institute of Fine Arts, Université de New York; Professeur à la Pennsylvania State University : *Nicola Pisano et la tradition des chaires toscanes* p. 129

SUZANNE SULZBERGER :

Professeur à l'Université libre de Bruxelles : *Matteo del Nassaro et la transmission des œuvres flamandes en France et en Italie* p. 147

A.-P. DE MIRIMONDE :

Président à la Cour des Comptes, Membre du Conseil des Musées : *Une tête d'étude rubénienne au Musée de Rouen*, p. 151

YVAN CHRIST :

Critique et historien d'art : *Une enquête sur le vandalisme. Echecs et succès* p. 155

GEORGES WILDENSTEIN :

Talma et les peintres p. 169

CHARLES DE TOLNAY :

Professeur à l'Université de Princeton : *Supplément concernant l'autel Mérode du Maître de Flémalle* p. 177

RAYMOND LINDON :

Avocat général à la Cour de Cassation, Maire d'Etretat : « Falaise à Etretat », par Claude Monet p. 179

THEODORE REFF :

Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Columbia : *Une page de signatures de Degas* p. 183

JEAN ADHEMAR :

Une épreuve unique d'un "Caprice" de Goya au Cabinet des Estampes de Paris p. 185

BIBLIOGRAPHIE par :

M. Germain BAZIN, Conservateur en chef des Peintures au Louvre, Mlle L. FORANI, Bruxelles, MM. Louis GRODECKI, Conservateur du Musée des Plans-reliefs, Louis HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, José LÓPEZ-REY, Professeur d'histoire de l'Art à l'Institute of Fine Arts, New York University, B. TEYSSÈDRE, Chef de travaux de philosophie à la Sorbonne, Jean VALLERY-RADOT, Conservateur en chef du Cabinet des Estampes, Georges WILDENSTEIN, p. 188-

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Médaille à la gloire de François I^{er}, par Matteo del Nassaro. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Phot. B. N.

Reproduced on the cover:

Medal to the glory of Francis I, by Matteo del Nassaro. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Phot. B. N.

A PARAITRE PROCHAINEMENT : *La flore romane bourguignonne*, par Denise JALABERT; *On the origins of "Email sur ronde bosse"*, par Ulrich MIDDELDOF; *Un thème ovidien traité par le Primatice et par Ronsard*, par Raymond LEBÈGUE; *Autour de Nicholas Hilliard*, par Hélène ADHÉMAR; *The subjects of Claude Lorrain's paintings*, par Marcel ROTHLSBERGER; *L'initiation artistique de Diderot*, par J. Proust; *Daumier et l'Impressionnisme*, par Philippe JONES.

ERRATA

M. Heinrich Schwarz nous demande d'apporter deux corrections à son article : *Ingres graveur*, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1959) :

p. 330, colonne de droite, la signature du dessin de Lord Glenbervie doit être lue ainsi : Ingres Del/ à Rome /1816; p. 341, note 6, il faut lire : 1820/J. Whatman (et non pas Whatmann).

M. Edgar Munhall veut bien nous préciser que *La Paresseuse de Greuze*, considérée par un de nos auteurs comme perdue, est au Wadsworth Atheneum d'Hartford (cf. notamment G. WESCOTT, *Poor Greuze*, dans *Wadsworth Atheneum Bulletin*, XIII, p. 18, janvier 1935).

Professor Emeritus, Institute of Fine Arts, New York University; Visiting Professor, Pennsylvania State University: *Nicola Pisano and the tradition of Tuscan pulpits* p. 129

Professor, Bruxelles University: *Matteo del Nassaro and the transmittal of Flemish works into France and Italy* p. 147

President at the Cour des Comptes, Member of the Museums Council: *A Rubensian Study of a Head in the Museum of Rouen* p. 151

Critic and art historian: *An investigation on the vandalism. Checks and successes* p. 155

Talma and the painters p. 169

Professor, University of Princeton: *Supplement to the article on the Merode-Triptych by the master of Flémalle* p. 177

Barrister at the Supreme Court of Appeal, Mayor of Etretat: «*Cliff at Etretat*», by Claude Monet, p. 179

Instructor in Fine Arts, Columbia University: *A page of Degas signatures* p. 183

A unique print from an engraving by Goya in the Cabinet des Estampes, Paris p. 185

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1960)
France, Communauté Française : 56 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1960)
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

PRIX DU NUMÉRO :
France, Communauté Française : 7 NF

SINGLE COPY :
\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
COMpte CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.